



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisual e Publicidade

MATHEUS SETTE MORAES DE CASTILHO

“ESPIÃ”
CURTA-METRAGEM

BRASÍLIA-DF
2016



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisual e Publicidade

MATHEUS SETTE MORAES DE CASTILHO

**“ESPIÃ”
CURTA-METRAGEM**

Memória apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual pela Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Denise Moraes Cavalcante

BRASÍLIA-DF
2016

MATHEUS SETTE MORAES DE CASTILHO

**“ESPIÃ”
CURTA-METRAGEM**

Projeto Experimental aprovado em ____/____/____ para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Denise Moraes Cavalcante
Orientadora

Profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro
Examinadora

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins
Examinador

Bela. Bárbara de Pina Cabral
Suplente

AGRADECIMENTOS

Aos amigos que compuseram a equipe do filme *Espiã*, e aos que auxiliaram a sua realização de outras formas, em especial a Gustavo Fontele Dourado, cuja energia durante a pré-produção e o *casting* foram de extrema relevância numa das fases mais desafiadoras da concretização deste projeto;

À amiga Bárbara Cabral, que me presta enorme favor ao completar o quadro da banca examinadora como suplente;

À talentosa Juliana Plasmio, por ter dedicado corpo e emoções a este projeto em tão delicado momento;

À pequena Duda Castro e a toda a sua família, especialmente a sua mãe Sílvia Lustosa, cujas constantes demonstrações de gentileza e humildade facilitaram em grande medida o bom andamento do meu trabalho como diretor iniciante;

Aos funcionários da Faculdade de Comunicação, Eudes Isaías, Daniel Caixeta e Rogério Carlos da Costa, cujos profissionalismo, boa vontade, educação e cordialidade valorizo como necessárias contribuições para o cumprimento de minhas obrigações estudantis;

À minha querida família, Wilsa, Alexandre e Lucas, pela compreensão, paciência e cooperação, além de todo suporte financeiro e operacional oferecido ao longo de todo o processo, indispensáveis à realização do meu curta-metragem;

Ao professor Pablo Gonçalo, pela imensa gentileza de ter aceitado ser um dos examinadores da banca apesar de meu convite em cima da hora;

À professora Tânia Montoro, grande mestra que marcou meu caminho na Faculdade de Comunicação, tanto pelos ensinamentos de rigor acadêmico, quanto pelas instigantes aulas da disciplina “Pré-projeto em Audiovisual”, onde pude desenvolver, inicialmente, o trabalho aqui apresentado;

A Ciro Inácio Marcondes, de quem tive a oportunidade de ser aluno em “Oficina de História em Quadrinhos”, disciplina que me abriu os horizontes para o estudo de teoria da narrativa e durante a qual pude debater inquietações, ampliar conhecimentos e, principalmente, formular novos questionamentos;

À professora Denise Moraes, orientadora, mentora e amiga, não somente pela atenciosa orientação, como também por ter acompanhado, guiado e incentivado meus passos na prática do cinema desde minhas primeiras e inseguras experiências profissionais até esta decisiva etapa de minha formação;

À irmandade do CELF, por toda cura e força proporcionadas em momentos de imensa fragilidade e de transformadores aprendizados;

A Letícia Bispo, amor verdadeiro, por tantas coisas para as quais jamais reunirei palavras bastantes, mas, sobretudo, por ter estado, e por ainda estar, sempre ao meu lado;

A todos aqui citados, pelos motivos mencionados e por muitos outros, e primordialmente ao Universo, em cujo inesgotável fluxo tornou-se possível este singular encontro de acontecimentos:

Toda a minha gratidão.

“Cada edição é uma mentira”

Jean-Luc Godard

RESUMO

“Espião: curta-metragem” é a memória escrita do processo de realização do curta-metragem *Espião*, realizado como trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social, com habilitação em Audiovisual, na Universidade de Brasília. Neste trabalho busco revisitar o processo de realização do filme, dando enfoque principal nas problematizações teóricas que o motivaram e nas reflexões de narrativa, linguagem e de estética cinematográficas feitas durante a sua produção, de forma a defendê-la enquanto laboratório de experimentação cinematográfica. O trabalho aqui apresentado, portanto, cumpre, ao mesmo tempo, o objetivo de aliar o exercício acadêmico à prática cinematográfica, de modo a superar uma carência constatada em minha formação ao longo de meu trajeto no curso; e de investigar, como frutos dos estudos iniciados na graduação em Audiovisual, meus principais questionamentos a respeito do cinema.

Palavras-chave: curta-metragem, filme experimental, teoria da narrativa.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 PROBLEMA DE PESQUISA	19
2.1 O narrador e o discurso cinematográficos	23
2.2 Realidade diegética e suspensão da descrença	28
3 JUSTIFICATIVA.....	33
4 OBJETIVOS	38
5 REFERENCIAL CINEMATOGRAFICO	40
5.1 Caché	40
5.2 Janela indiscreta.....	43
6 METODOLOGIA	47
6.1 Roteiro e dramaturgia	47
6.2 Fotografia	50
6.3 Som direto	53
6.4 Direção de arte	55
6.5 Edição e montagem	56
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	62
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	63
ANEXOS	64

1 INTRODUÇÃO

Espiã é, sobretudo, um filme sobre dúvida. A vontade de realizá-lo nasce de minha curiosidade sobre a dúvida como recurso narrativo, curiosidade essa que, longe de se iniciar com a escrita do roteiro, parte de questionamentos a respeito da suspensão da descrença¹ no cinema como desdobramentos de reflexões já amadurecidas, suscitadas a partir de filmes, leituras, pesquisas e discussões em salas de aula, os quais constituem principal eixo de minha trajetória no curso de Audiovisual.

Com o início de meus estudos mais atentos de cinema, desperta-me especial interesse o grande esforço empreendido pelos cineastas na construção de um universo aparentemente coeso e verossímil em seus filmes, destacadamente naqueles com pretensões narrativas mais convencionais. O olhar mais direcionado sobre tal característica intensifica-se, principalmente, com a leitura quase simultânea de *O olhar e a cena* (XAVIER, 2003) e de *A narrativa cinematográfica* (GAUDREAU; JOST, 2009) em meados de 2013, época em que, por acaso, assisto ao filme *Caché* (Michael Haneke, 2005). Sob forte influência de tais leituras, os tensionamentos cinematográficos trazidos pelo filme de Haneke levam-me a problematizar a representação da verdade no cinema, gerando em mim um entusiasmo particular por suas qualidades diégéticas e pela construção do olhar do narrador através da câmera.

Tais reflexões, no entanto, ficam limitadas às minhas considerações sobre *Caché* e sobre outros filmes nos quais identifico características semelhantes, e permanecem sem maior aprofundamento teórico até quase um ano depois, quando surge a concepção inicial que levaria à escrita do roteiro de *Espiã*. Motivado pela acusação de pedofilia contra o cineasta Woody Allen² em janeiro de 2014, e principalmente em face

¹ *Suspension of disbelief*, termo cunhado pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge para designar, em um leitor de uma obra de ficção, a adesão às premissas irreais da história em favor da imersão em seu universo ficcional. Sua acepção foi posteriormente expandida aos estudos de narratologia para explicar a impressão de realidade que o autor deve produzir no público para criar verossimilhança, conforme conceituado em: “O discurso narrativo é portanto um discurso cujas ações respondem, como também as aplicações ou casos particulares, a um corpo de máximas aceitas como verdadeiras pelo público ao qual se dirige” (GENETTE, 1971, p. 12). Em cinema, no entanto, a suspensão da descrença pode ser compreendida enquanto a relação entre público e obra gerada pelo apagamento das “marcas de enunciação” (SIMON *apud* JOST, 2009, p. 62), que evidenciam a intervenção do narrador e denunciam a artificialidade do cinema, para dar ao filme, a despeito do recurso da montagem, aparência de realidade.

² *An open letter from Dylan Farrow*. Disponível em: <<http://kristof.blogs.nytimes.com/2014/02/01/an-open-letter-from-dylan-farrow/>>. Acesso em: 07/12/2016.

da cobertura midiática do caso e da subsequente recepção do público, começo a esboçar, no segundo semestre do mesmo ano, um roteiro sobre abuso infantil, tema sobre o qual já havia me debruçado em estudos anteriores. Com o propósito de tratar do assunto sob a perspectiva do silenciamento da vítima, o roteiro surge como tentativa de dar conta dessa necessidade temática, gerada pela urgência e relevância social do assunto abordado; e de uma curiosidade estética, que encontra na peculiaridade deste projeto uma exigência formal.

Em vista disso, deixo claro não ser finalidade desta memória dar ênfase no procedimento de escrita do roteiro, tampouco centralizá-la na justificativa da escolha temática. O objetivo do trabalho é revisitar o processo de realização do filme, em todas as suas etapas, dando foco aos questionamentos teóricos que embasaram a sua gênese, os quais serviram não só de guia para a criação do enredo, mas principalmente de caminho metodológico para a superação dos desafios, tanto pragmáticos quanto epistemológicos, encontrados na concretização do projeto. Abordo aqui, portanto, não a história contada pelo filme, senão a forma como esta é trabalhada narrativamente, valendo-me constantemente de problematizações estéticas e de linguagem cinematográfica, sempre sob a ótica do realizador. Volto-me, em suma, mais às questões da forma do que às do conteúdo.

Não pretendo, com isso, dizer que o filme apresentado se limita ao puro exercício formal, cujas escolhas narrativas foram adotadas *a priori*, sem considerar que a *história* não pode ser tomada separadamente do *discurso*³, isto é, ignorando que uma narrativa é, simultaneamente, *aquilo* que se conta e *como* se conta. Apenas acredito que, ao privilegiar neste trabalho os aspectos formais da realização do filme, evito o equívoco de tentar reconstruir meu caminho de criação apresentando-o como mera tradução das intenções do roteiro, atitude que, por si só, anularia o seu caráter experimental.

³ Sobre a separação entre conteúdo e forma narrativos, refiro-me à seguinte abordagem: “Todorov propôs uma distinção entre *história* e *discurso* (v.): a *história* corresponderia à realidade evocada pelo texto narrativo (acontecimentos e personagens), o *discurso* ao modo como o narrador dá a conhecer ao leitor essa realidade [...]. Esta dicotomia deve ser encarada como mero instrumento operatório susceptível de elucidar alguns aspectos essenciais da composição macroestrutural de qualquer texto narrativo e não como distinção absoluta de dois domínios autônomos, existentes *a se*.” (REIS; LOPES, 1988, pp. 50–51).

Assim sendo, o resgate aqui feito toma como propósito a defesa da realização de *Espiã* enquanto um laboratório de experimentação cinematográfica, por meio do qual pretendo não somente por à prova minhas mais sinceras inquietações, mas também me colocar sob o teste de atuar como realizador, carência prática já constatada períodos antes durante a graduação. O desafio, pessoal e artístico, sintetizado neste projeto configura-se enquanto atitude de descoberta e invenção, que julgo ser qualidade fundamental do cineasta enquanto autor.

Concordo, então, com a máxima “O cinema ainda não foi inventado” (BAZIN, 2014, p. 39), no sentido de que o aprendizado do fazer cinematográfico prescinde da adoção de convenções do cinema hegemônico⁴, normalmente aceitas como gramática cinematográfica básica e já consolidada, pois, a despeito de sua preponderância mercadológica e de sua influência no desenvolvimento de outras cinematografias, este não pode ser aceito como uma estrutura acabada da sétima arte, já que não houve suficientes envelhecimento estilístico e distanciamento histórico para conferir-lhe a “ossatura dura e já calcificada” (BAKHTIN, 1993, p. 397) dos cânones. Logo, assim como eu, Bakhtin há de concordar com Bazin que o cinema permanece uma forma de arte “por se constituir”.

Meu posicionamento, que espero elucidar com mais contundência adiante, é de que reside no próprio empreendimento, ao mesmo tempo, técnico e empírico de fazer cinema a atitude criadora desta forma de expressão artística. Consequentemente, a linguagem cinematográfica não está sob tutela de estética alguma nem de qualquer indústria: ela existe enquanto exercício cinematográfico daqueles que se propõem a realizar filmes, pois a invenção do dispositivo cinematográfico, iniciada a partir dos experimentos com o cinematógrafo dos irmãos Lumière na França do fim do século XIX, e aprimorada exaustivamente no centênio seguinte com a sucessão de diversos movimentos e vanguardas, encontra-se ainda em curso na atualidade.

⁴ Considero hegemônico o cinema estrangeiro, principalmente estadunidense, que exerce influência tanto no controle do mercado cinematográfico internacional, impondo políticas de produção e de distribuição que prejudicam o desenvolvimento da indústria cinematográfica em outros países; quanto no impacto estético e discursivo que tal controle tem na constituição das cinematografias locais, conforme explica Jean-Claude Bernardet (2009, p. 21): “Não é possível entender qualquer coisa que seja no cinema brasileiro, se não se tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro, importado, quer por empresas brasileiras, quer por subsidiárias de produtores europeus e norte-americanos. Essa presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional como condicionou em grande parte suas formas de afirmação”.

Por isso, a partir de minhas reflexões narrativas, e do modo como tento trabalhá-las em meu filme, *Espiã*, não obstante realizado com severas dificuldades, procuro, como demonstrarei, humildemente inserir-me nesse mesmo trajeto.

2 PROBLEMA DE PESQUISA

O cinema é uma forma de arte herdeira. Não digo, talvez, de seus aspectos plásticos, certamente emprestados do teatro ou da pintura, mas de seu estatuto enquanto registro objetivo da realidade, com cujo potencial de representação do mundo a fotografia, antes do cinema, já desbancava as artes plásticas em sua capacidade mimética. A imagem fotográfica, conforme Bazin (2014, p. 32), torna novamente “presente no tempo e no espaço” aquilo que já foi colocado perante a câmera no passado. Diante de sua credibilidade incontestável, somos obrigados a admitir a existência do objeto retratado, pois este necessariamente existiu no instante do registro. Devemos, no entanto, desconfiar da crença de Bazin na total imparcialidade da fotografia como um processo automático, que escapa à subjetividade humana: tal posicionamento presume que a essência da fotografia esteja no fenômeno fotoquímico que gera o registro — em cuja operação a participação humana limita-se a ativar e a controlar a exposição, nunca a criar, de fato, a imagem —, e não no próprio exercício do fotógrafo em selecionar e emoldurar o que ficará de fora e o que será contido pela imagem registrada. É, na verdade, essa participação em ativar e controlar os parâmetros do registro fotográfico que destaca a fotografia como forma de expressão artística, que transcende o fascínio inicial causado pelo realismo do mero registro e surpreende pelo engenho e pelo inusitado da manipulação dessa apreensão, aparentemente objetiva, de uma realidade existente, porém nunca equivalente à imagem fotográfica (e à cinematográfica, por extensão).

Em *Cinema: revelação e engano* (2003), Xavier começa a investigar o discurso cinematográfico voltando-se para as qualidades representativas da imagem fotográfica e para os parâmetros de sua leitura, dando, em caminho oposto ao de Bazin, ênfase ao procedimento de recorte produzido pelo enquadramento, intencionalidade à qual o registro objetivo da câmera estaria subordinado. Sobre isso, Xavier (2003, p. 32) aponta: “quando se esquece a função de recorte, prevalecendo a fé na evidência da imagem isolada, temos um sujeito totalmente cativo do processo de simulação por mais simples que ele pareça”. No mesmo texto, o autor chama a atenção para a diferença de comportamento do público perante uma imagem de acordo com o contexto de sua exibição, exemplificando o caso em que uma fotografia é exibida como prova

(portanto documento) de uma acusação, em contraste com a recepção de uma narrativa ficcional cinematográfica, aceita pelo espectador como representação da realidade. No primeiro caso, a fotografia mostrada no tribunal é, na realidade, um recorte de uma imagem maior, feito para contextualizar a acusação. A apresentação da imagem original, que reconfigura o discurso contido no seu fragmento, não é capaz de mudar a opinião da testemunha sobre a legitimidade deste, pois ela confia na objetividade do registro fotográfico mais do que desconfia do “processo de simulação” inerente à sua produção. Quanto ao segundo caso, Xavier prossegue:

Afinal, na condição de espectador de um filme de ficção, estou no papel de quem aceita o jogo do faz-de-conta, de quem sabe estar diante de representações e, portanto, não vê cabimento em discutir questões de legitimidade ou autenticidade no nível da testemunha de tribunal. Aceito e até acho bem-vindo o artifício do diretor que muda o significado de um gesto — o essencial é a imagem ser convincente dentro dos propósitos do filme que procura instaurar um mundo imaginário. (XAVIER, 2003, p. 34)

Xavier conclui, a partir de ambos, que o modo de realização da imagem não garante por si só os efeitos de veracidade ou de falsidade de seu conteúdo, pois depende, em grande medida, da maneira como esta será apresentada ao receptor. É importante destacar que o autor não faz distinção quanto ao estatuto da imagem por meio de sua produção (documental ou ficcional): em ambos os casos, chama-nos a atenção para os efeitos de moldura e edição, seja por meio da montagem, no segundo caso; seja por meio do recorte, no primeiro. Fica claro, portanto, que a imagem fotográfica carrega, simultaneamente, o poder de registrar o mundo colocado diante da câmera e o de criar discursos a partir desse mundo, em consequência do próprio processo de representação empregado.

Embora pareça, a leitura da imagem não é imediata. Ela resulta de um processo em que intervêm não só as mediações que estão na esfera do olhar que produz a imagem, mas também aquelas presentes na esfera do olhar que as recebe. Este não é inerte, pois, armado, participa do jogo. (XAVIER, 2003, p. 35)

Podemos entender, dessa forma, que a aceitação da realidade ou da falsidade da imagem analisada não se dá por absoluto, nem se limita à instância produtora por meio da intencionalidade do registro: faz parte, na verdade, do procedimento de exibição e de leitura. Em todo caso, quem faz a leitura da imagem, perante a inevitável fidelidade do registro fotográfico, comumente suspende sua incredulidade a respeito dos mecanismos de simulação envolvidos em sua fabricação: diante de uma fotografia

como documento, acredita tratar-se de prova incontestável, de um fragmento mesmo da realidade; diante de uma narrativa imagética, aceita pressupostos não-realistas e barganha, a favor da fruição do mundo imaginário apresentado diante de seus olhos, os recursos de manipulação desta falsa realidade, constituída de imagens tão vivamente reais quanto às do mundo que reconhece como verdadeiro.

Há, contudo, uma diferença básica entre os dois casos. Ao contrário do sujeito que deve julgar a fotografia como prova de uma acusação, o espectador de uma narrativa cinematográfica entra no jogo entre realidade e discurso de forma consciente e até mesmo voluntária. Quando assistimos a um filme de ficção sabemos, a despeito da ilusão de que são “as coisas mesmas que se apresentam à nossa percepção” (XAVIER, 2005, p. 18), estarmos diante de um simulacro do mundo, ainda que nosso nível de consciência a respeito disso oscile enquanto assistimos à obra, num processo mental que favorece a imersão do espectador no universo ficcional, fenômeno a que Xavier (2003, p. 38) chamará de “ilusionismo”. Tal característica do dispositivo cinematográfico mais evidencia do que apaga as qualidades discursivas do tipo de narrativa que lhe é própria, e embora não tão preocupante do ponto de vista ético, quanto no caso da testemunha de tribunal que toma como equivalente à realidade a imagem fotográfica produzida a partir dela, é notável e digno de nossa consideração o fenômeno do obscurecimento, ainda que superficial, desse discurso que se dá no diálogo entre espectador e obra cinematográfica.

Ainda em *O olhar e a cena*, Xavier (2003, p. 37) prossegue analisando o que define como “olhar sem corpo”, que é a forma específica de mediação da imagem cinematográfica, responsável por produzir essa identificação entre o olhar do espectador e o olhar da câmera que caracteriza a singular relação de prazer e culpa entre quem vê o cinema e o que é visto através do cinema. O prazer proporcionado pelo acesso do espectador ao que foi registrado pela câmera deve-se não somente às qualidades representativas da imagem fotográfica, já observadas por Bazin, mas principalmente ao fato de que da imagem cinematográfica, ao contrário da fotografia estática, não é alheado o movimento (ou a aparência deste), manifestação tão característica das coisas reais e, justamente, a “propriedade essencial à sua natureza” (XAVIER, 2005, p. 18), potencializando ainda mais a ilusão de termos diante de nós as coisas em si, e não uma imagem das coisas. Essa sedução proporcionada pela ima-

gem em movimento, aliada à transferência de responsabilidade sobre o olhar, apontada por Xavier, oferece ao espectador a experiência única de não apenas ver sem ser visto, mas de ver aquilo que, em condições normais, não poderia ver, pois o olhar cinematográfico transcende o humano em dimensões tanto espacial e temporal quanto moral:

Como espectador, tenho acesso à aparência registrada pela câmera sem o mesmo risco ou poder, ou seja, sem a circunstância. Contemplo uma imagem sem ter participado de sua produção, sem escolher ângulo, distância, sem definir uma perspectiva própria para a observação. Ao contrário das situações de vida em que estou presente ao acontecimento, na sala de espetáculos, já sentado, não tenho o trabalho de buscar diferentes posições para observar o mundo, pois tudo se faz em meu nome, antes de meu olhar intervir, num processo que franqueia o que talvez de outro modo seria, para mim, de impossível acesso. (XAVIER, 2003, pp. 35–36)

E ainda:

No cinema, posso ver tudo de perto, e bem visto, ampliado na tela, de modo a surpreender detalhes no fluxo dos acontecimentos e gestos. A imagem na tela tem sua duração; ela persiste, pulsa, reserva surpresas. Se é contínua, posso acompanhar um movimento enquanto esse se faz diante da câmera; se a montagem intervém, vejo uma sucessão de imagens tomadas de diferentes ângulos, acompanho a evolução de um acontecimento a partir de uma coleção de pontos de vista, via de regra privilegiados, especialmente cuidados para que o espetáculo do mundo se faça para mim com clareza, dramaticidade, beleza. (XAVIER, 2003, p. 36)

Posta nesses termos, a questão da identificação do olhar humano, visivelmente limitado comparado às possibilidades narrativas do cinema, com o olhar cinematográfico torna-se chave para prosseguirmos às implicações discursivas aqui pretendidas, pois a centralização das expectativas do público nas capacidades onividentes do “olhar sem corpo”, as quais o cinema clássico esforçou-se por configurar enquanto estética, produz efeitos não somente psicológicos num nível individual: resulta, na verdade, em consequências ideológicas e sociais mais amplas, na medida em que o cinema clássico consolida-se enquanto linguagem cinematográfica mundialmente aceita, questão essa elaborada por Xavier com mais atenção no capítulo seguinte do mesmo livro. Não nos interessa, todavia, deter o assunto deste trabalho nos efeitos de recepção das obras, e sim problematizar a forma como essa linguagem, bem como o discurso produzido por meio desta, “fala cinema” (JOST, 2009, p. 62), e no modo como as representações criadas através desse diálogo podem trazer à tona questões discursivas mais profundas, impactando na maneira como o espectador enxerga a própria narrativa e a si mesmo dentro do jogo entre realizador e público.

Mas ainda é cedo para avançarmos a discussão até esse ponto. É necessário, antes, explicar como o olhar sem corpo se relaciona com o problema do narrador no cinema e sobre que papel têm os efeitos de suspensão da descrença nessa questão, pois é no sentido da compreensão do filme, por meio de seus recursos de imitação (portanto falsificação) do real, enquanto representação narrativa de uma realidade di-egética, a favor da qual funcionam os princípios da verossimilhança de modo a convencer o espectador do “jogo do faz-de-conta” ali proposto, que deveremos seguir para assentar o problema teórico que fundamenta os experimentos narrativos propostos em *Espiã*.

2.1 O narrador e o discurso cinematográficos

Vimos que a imagem cinematográfica, em função da ilusão do movimento e da questão do prazer visual através do olhar sem corpo, insere-se num jogo discursivo bastante singular em comparação com a imagem fotográfica. Retomando o argumento de Xavier referenciado anteriormente, quando falamos da imagem em movimento organizada numa narrativa ficcional, discussões de legitimidade não interessam ao espectador do filme como o faz no caso do tribunal. Em um filme, a relação entre verdade e simulação se dá no plano da verossimilhança, pois neste o simulacro é evidente e bem aceito. Isso não quer dizer, obviamente, que a imagem em movimento esteja isenta de expectativas documentais. Não me refiro ao caso genérico da narrativa de ficção tratado até aqui, mas às imagens pertencentes a registros nos quais não há uma pretensão ficcional clara, como é o caso nas câmeras de vigilância, evocado por Jost (2009, p. 57), ou no documentário, que podem suscitar no espectador a sensação (ainda maior que na fotografia, pela presença do movimento) de estar visualizando fragmentos objetivos da realidade. Assim como Xavier, Jost (2009, p. 57) nos alerta para o equívoco aí contido quando diz que se trata de uma “impressão enganosa, evidentemente, pois sem uma mediação prévia, qualquer que seja, não haveria filme e não veríamos nenhum acontecimento”.

O ponto aqui não é estabelecer uma classificação do material filmado a partir do seu estatuto ficcional ou documental, e sim esclarecer qual propriedade da imagem cinematográfica comunica essa suposta verdade intocável, que se mostra a nós de maneira autônoma na tela, sem interferência. Estamos falando do que Gaudreault (2009, p. 40) chama de “mostração”, que é essa instância presente no registro fílmico,

observada originalmente na representação teatral, que permite aos actantes manifestarem determinada ação sem a intervenção de um narrador.

Há, no entanto, um outro modo, historicamente tão importante quanto a narração, de transmissão de informações narrativas: ele consiste em privilegiar, permitindo abertamente ao narrador sua saída do processo de comunicação, a reunião em uma mesma “arena” (em uma mesma cena, para ser mais justo) de diversos personagens da narrativa. (GAUDREAU, 2009, p. 40)

Desta forma, assim como numa peça de teatro os atores interpretam seus personagens num mesmo espaço (o palco) a um só tempo (a cena), podemos observar a mesma unidade dramática na duração de um plano filmado, em cujo enquadramento as ações desenrolam-se independentemente, mesmo que obedeçam a um roteiro pré-existente. Essa instância “mostrativa”, que nos dá a ver a ação como um todo lógico e contínuo, é uma das duas camadas que para Gaudreault (2009, p. 41) compõem o enunciado cinematográfico, subordinadas às intenções de um “meganarrador”, que é a concepção do autor de um narrador total do cinema, conceito que adotarei para os fins deste trabalho e ao qual retornei, em mais detalhes, adiante. Por ora, o relevante é destacar que a mostração, “resultante do trabalho conjunto da encenação e do enquadramento” (GAUDREAU, 2009, p. 74), articula-se no encadeamento de fotogramas, isto é, entre cada quadro registrado pela câmera. Em um plano filmado, portanto, podemos contemplar uma ação sem interrupção, fato que, aliado à objetividade contida em cada fotograma, resulta numa fidelidade relativa, porém inegável. Seja qual for sua natureza, ficcional ou não, a filmagem possui uma camada mostrativa que compete com a camada narrativa, a qual, por sua vez, é passível de ser articulada no encadeamento plano a plano por meio da montagem.

Daí tiramos os exemplos da câmera de vigilância e do documentário como formas em que o leitor pode ser levado a considerar a instância mostrativa com maior preponderância que a narrativa, tendo em vista não só o conhecimento da pré-existência dos elementos filmados e a consciência de uma intenção não ficcional dos registros em questão, como também a confiança na veracidade do conteúdo por tê-lo visto acontecer na filmagem. Devemos, contudo, ter em conta que em ambas as instâncias o meganarrador exprime escolhas, portanto tal confiança deve ser igualmente tensionada pela operação da montagem e pela própria exigência do enquadramento, uma vez que a câmera pode “forçar o olhar do espectador e, nem mais, nem menos,

dirigi-lo” (GAUDREAULT, 2009, p. 41). Independente de estarmos falando da filmagem de uma câmera de vigilância ou de um filme de ficção, a imagem que vemos nos é mostrada por alguém, quer tenhamos a perspectiva semiológica do meganarrador, quer encaremos a situação pragmática de que alguém posicionou a câmera em determinado lugar e filmou alguma coisa.

Não obstante a presença intrínseca desse meganarrador, ao espectador de um filme normalmente escapa a percepção de sua orquestração narrativa, tendo em conta a instância mostrativa presente na imagem cinematográfica. Mesmo não sendo confundido pela natureza das imagens do filme, por sabê-las pertencentes a uma história e não à sua própria realidade, o espectador espera certo grau de realismo do conteúdo narrado, pois os acontecimentos ali dispostos, embora subtraídos de sua integridade pelo ponto de vista e descontextualizados pela organização do discurso, por serem, além de narrados, também mostrados, possuem a capacidade de transportá-lo para um mundo alternativo, o universo ficcional ou *diegese*, onde as imagens, às quais tem acesso por meio do olhar sem corpo — olhar esse privilegiado, como já discutimos —, trabalham sempre de forma a garantir-lhe a correta compreensão da história. Ou seja, ainda que esteja ciente da presença de um narrador no filme, o espectador não suspeita das imagens que este lhe mostra, pois julga caber ao narrador a responsabilidade de representar com verdade a ficção, ou melhor, de representar a *realidade diegética*.

Essa suposição não é ingênua, uma vez que ao narrador compete a tarefa de comunicar ao público uma certa coerência narrativa, não exclusiva ao cinema, necessária ao convencimento da história a despeito de sua óbvia artificialidade. Embora possuam suas particularidades midiáticas, as manipulações discursivas da montagem não diferem em estrutura dos recursos a que recorre o escritor por meio da linguagem escrita, pois:

Na sua organização geral, o espaço-tempo construído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura. A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta. (XAVIER, 2005, p. 32)

Mesmo assim, podemos constatar que o cinema possui peculiaridades inegáveis em relação ao tipo de narrativa produzido pela literatura, especialmente na questão do realismo e da verossimilhança aqui discutidos. Entender tais particularidades exige que extrapolemos a compreensão da montagem apenas como recurso de organização da trama, e que passemos a considerar também seu papel na mediação entre público e narrativa, fenômeno que pode ser compreendido levando em conta os parâmetros de *opacidade* e de *transparência*:

Quando o “dispositivo” é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz de *transparência*. Quando o “dispositivo” é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de *opacidade*. (MACHADO *apud* XAVIER, 2005, p. 6)

Sendo assim, em sua sistematização mais popular, compondo a linguagem do cinema clássico *hollywoodiano*, a montagem foi elaborada como mecanismo de transparência por excelência, já que essencialmente o corte, que interrompe a unidade temporal presente na duração do plano, interfere na camada mostrativa da imagem e ressalta, ao olhar do espectador, a manipulação de sentido presente nessa operação. O que a montagem clássica inaugura, até mesmo pela necessidade estética de criar um universo fechado e coeso através dos filmes, é um processo de educação do olhar do público por meio de uma linguagem invisível, que esconde a própria interferência discursiva ao mesmo tempo em que amplia a experiência imersiva do espectador na história narrada. A esquematização dos *raccords*, das transições entre cenas e das regras de respeito ao eixo do olhar e à quarta parede são bons exemplos de como a montagem desenvolve-se de modo a se tornar imperceptível, resolvendo o problema espacial imposto pela presença da câmera (cujo enquadramento exige a efetuação do corte), ao mesmo tempo em que seduz o espectador pelo acesso a esse olhar privilegiado, criando o ilusionismo necessário para que ele perceba a ficção como uma extensão da sua própria realidade. Mais palpável e prazerosa, pois acessível através de uma instância (o meganarrador) que lhe mostra mais do que pode ver usualmente, a diegese é, portanto, também aceita como real, talvez não de forma absoluta e equivalente ao mundo fora da dela, pois ao término da história o espectador é inevitavelmente trazido de volta à sua própria realidade, mas ao menos durante a exibição do filme, pela existência mesma desse mergulho proporcionado pela linguagem no cinema clássico, obscurecendo qualquer percepção que o espectador possa ter de que a história não está sendo contada, mas acontecendo diante de seus olhos.

A operação da montagem clássica, cuja finalidade última é mascarar sua própria manifestação, convencendo o espectador de estar diante de um acontecimento mostrado, e não narrado, dá-se de forma a reconstruir o efeito de mostração presente no plano autônomo procedente da filmagem, em cuja forma mais pura (ou de menor pretensão ficcional, ao menos), como já discutimos, pode substituir a presença de uma testemunha e convencer o espectador da veracidade do que foi enquadrado e registrado pela câmera, dando a conhecer um acontecimento como se este estivesse, novamente, sucedendo-se perante quem assiste. O meganarrador, que manipula também o que é mostrado no plano, por meio da escolha do enquadramento, da encenação e de todos os elementos que formam a composição do quadro (luz, cenário, figurino etc.), utiliza a narração proporcionada pela montagem para reconstruir essa impressão de realidade e tornar presente e verossímil a história contada através desse dispositivo. A partir daqui, não é difícil pressupor que tanto mais real esse mundo parecerá ao espectador quanto menor nele aparentar a interferência do narrador, porém não podemos ignorar que essa impressão de realidade criada pela montagem não exime o filme de suas qualidades discursivas, pois o encadeamento dos planos obedece a uma ordem lógica e fechada:

A noção de discurso de Metz permite contrapor, assim com em Laffay, a narrativa ao mundo real. Enquanto este, para o semiólogo, não é proferido por ninguém, a narração é um discurso [...], isto é, uma sequência de enunciados que remete necessariamente a um sujeito da enunciação [...] (JOST, 2009, p. 34)

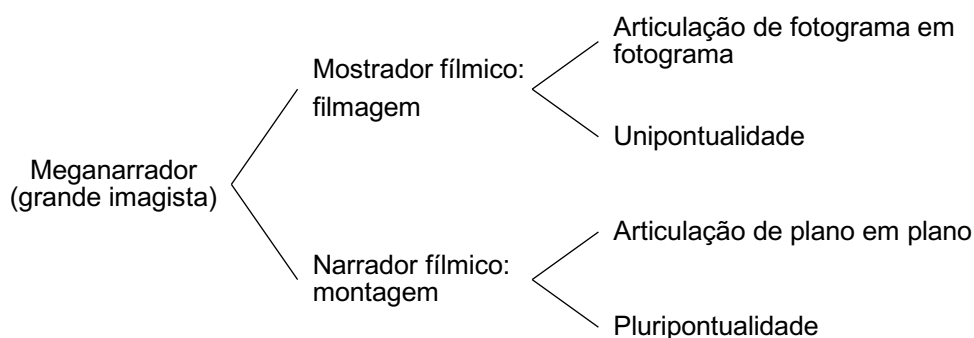
Logo, por mais que assim possa parecer, o narrador nunca inexiste em um discurso. O que acontece, em vez disso, é um apagamento das suas marcas de enunciação durante a narrativa, criando a ilusão de sua ausência percebida nos filmes narrativos do cinema clássico, pois este “esforçou-se [...] em apaga-las para acentuar aquilo que sucede aos personagens” (JOST, 2009, p. 64), quer dizer, a intenção não é necessariamente negar que exista um narrador — pois os filmes constantemente adotam narradores explícitos, ou diegéticos, que passam a narrar verbalmente o filme de dentro da própria história (assunto que voltarei a abordar mais adiante) —, mas intensificar a imersão na diegese, tarefa que no cinema, por conta de suas qualidades narrativas específicas e pela própria natureza do corte, exige que o espectador seja o menos consciente possível da presença de uma instância narrativa.

Dentro desses pressupostos, o filme, que é sempre um discurso, não deve parecer mais do que a manifestação de um universo ficcional, que acontece espontaneamente durante a exibição, em forma de espetáculo para ser fruído. Assumir o estatuto discursivo de uma obra, cinematográfica ou não, abre margem para problematizações, sejam elas políticas ou filosóficas, relativas ao seu diálogo com a sociedade circundante, colocando em confronto as visões de mundo de quem aprecia a obra com aquela dos sujeitos que as realizam. Fazê-lo é, em última análise, confessar que existe alguém falando através do filme, e que há ideologia e intencionalidade por trás desse diálogo, ao contrário de tomá-lo ou como expressão de arte pela arte, desapercibida de qualquer dimensão utilitária; ou como entretenimento puro e acrítico. Fruir, portanto, o filme sem pensar seu lugar no mundo e na história do cinema, nem refletir como este pode impactar, ainda que metafisicamente, na realidade não evita que tal influência seja exercida. Não me proponho, aqui, a esgotar tal tema, e sim a investigar os mecanismos de fabricação do discurso cinematográfico e a experimentar, com *Espiã*, diferentes formas discursivas, e melhor compreender a potencialidade e o papel do cinema como meio de comunicação. Nesse sentido, prossigamos buscando entender de que maneira o narrador convence o espectador de seu universo fílmico, e que problemas essa relação pode despertar no estabelecimento de um tipo específico de diálogo por meio do cinema.

2.2 Realidade diegética e suspensão da descrença

Falamos até aqui das características discursivas do cinema, dando ênfase nas problematizações estéticas que podem surgir da análise de suas instâncias narrativas, isto é, o canal de mostração e o canal de narração que emanam do meganarrador de qualquer narrativa cinematográfica. Temos, então, um problema a ser resolvido neste trabalho, que diz respeito   relação entre narrador e espectador estabelecida por meio do discurso cinematográfico, que aqui assume um objetivo particular: tanger questões metalinguísticas de modo a provocar e desestabilizar essa relação em seu modo usual. O que espero esclarecer adiante é de que forma pretendo promover um experimento de linguagem cinematográfica em *Espiã*, levando em conta os aspectos teóricos discutidos. Comecemos, portanto, por abordar o tipo de narrador a ser trabalhado, partindo da formulação prévia do narrador invisível, produtor do ilusionismo

através do olhar sem corpo do cinema clássico, para melhor entender o tipo de narrativa construída no filme em questão. Para tanto, tomemos como base o seguinte quadro:



Fonte: GAUDREAULT, 2009, p. 75

No quadro acima, Gaudreault elabora um esquema que nos possibilita compreender de forma resumida o arranjo discursivo do meganarrador como convergência da atitude de dois agentes separados, implicando também processos cinematográficos que produzem duas “vozes” distintas, as quais, muito embora emanem de uma mesma entidade — o “grande imagista” —, conferem estatutos diferentes a uma narrativa cinematográfica: uma voz é a do mostrador, que equivale à dimensão da filmagem de um plano a partir de um determinado ponto de vista, e que guarda o extrato objetivo da imagem (mesmo que esta seja encenada e, portanto, fictícia); e a outra, a do narrador, que equivale à dimensão da montagem do filme propriamente dito, juntando os planos e manipulando-os de modo a constituir a diegese, formada pela justaposição de variados pontos de vista.

Conforme anteriormente exposto, o obscurecimento dos procedimentos discursivos do meganarrador se dá quando sua operação narrativa serve para reconstituir a impressão de neutralidade no espectador, proveniente da mostra existente no plano autônomo, impressão essa que, todavia, é perdida quando há efetuação do corte, o que equivale a dizer que a montagem clássica, por meio do ilusionismo, visa ao falseamento de uma coesão na diegese. Tal coesão, em verdade, inexiste, pois cada plano é produto de um ponto de vista diferente, e semelhante fragmentação só produz o efeito esperado quando o espectador não se dá conta da pluripontualidade ali existente. Essa transparência é necessária para criar a suspensão da descrença no espectador, pois num filme narrativo a intenção é manter funcionando a realidade

diegética, isto é, a coesão ficcional do filme, tanto em estrutura, por meio de uma linguagem que não ressalte demais os artifícios do enquadramento e da montagem, quanto em conteúdo, pois a história contada deve obedecer a princípios de verossimilhança compartilhados pelo público.

Mesmo assim, existem casos em que o espectador pode ser levado a compreender a subjetividade de um ponto de vista sem que seja posta em cheque a coesão da diegese com um todo, exceções a que já chamamos marcas de enunciação, que são recursos de linguagem que denunciam a presença da instância produtora do discurso. O problema a ser colocado aqui não é a natureza das marcas em si, mas sim, a quem elas se referem enquanto enunciador, uma vez que a repetição de recursos tais como o sobrenquadramento (emolduramento de um olhar dentro do próprio quadro) e o olhar em direção à câmera, quando utilizados indiscriminadamente pelo cinema narrativo convencional, podem tornar-se parte do enunciado e até mesmo favorecer a transparência do discurso. Além disso, o simples uso da “câmera subjetiva” pode remeter, para o espectador, ao olhar não do meganarrador, senão a um personagem identificável dentro da diegese, que momentaneamente se torna responsável pela imagem que vemos, cedendo novamente, em seguida, lugar ao grande imagista do qual não se dá conta no restante do filme. Em síntese:

[...] no caso do cinema, as marcas da subjetividade podem às vezes remeter a alguém que vê a cena, um personagem situado na diegese, enquanto em outras ocorrências traçam, *in absentia*, a presença de uma instância situada no exterior da diegese, uma instância extradiegética, um “grande imagista”. (JOST, 2009, p. 61)

A não verificação de uma instância que produz a imagem, mesmo nesses casos em que existe um forte indício dos mecanismos de sua fabricação, parece dever-se, principalmente, à fidelidade mostrativa do plano cinematográfico, que incentiva o espectador a sempre retornar à perspectiva sob a qual não existe um enunciador absoluto no filme. Mas isso não é tudo. Ainda que seja intenção de um cineasta usar marcas de enunciação para chamar a atenção de seu público para o artifício cinematográfico, de forma a evidenciar esse grande imagista que produz imagens a partir de uma perspectiva particular e subjetiva, dificilmente o fará privando completamente o espectador da atitude passiva original, com cuja relação o meganarrador, ainda que presente, pode ausentar-se na mesma medida em que se manifesta, permitindo (ao menos em aparência) a história contar-se por si mesma, sem sua interferência. Apesar

de ser difícil precisar exatamente a razão dessa escolha, podemos supor que tal seja feita em prol da comunicabilidade narrativa, pois não ressaltar demais a presença do narrador garante que o público não se preocupe demais com a forma do filme, focando sua atenção na compreensão factual da história. A preocupação excessiva com o ato discursivo do filme, mais ainda com a entidade que o enuncia, como já abordamos, prejudica a confiança no universo ficcional, colocando-o, em maior medida, em conflito com o mundo extradiegético.

Ferindo, deste modo, o princípio da suspensão da descrença, o cineasta pode despertar no seu público uma dúvida crucial sobre a diegese: se há alguém discursando a história, os acontecimentos mostrados podem não ser verdadeiros. Sob essa ótica, justamente na forma como são produzidas, organizadas e mostradas as cenas, pode haver uma intenção ardilosa, de confundir, de ludibriar, de enganar quem assiste: fica claro o ilusionismo. O filme assim feito exige uma postura mais distanciada e ativa de seu espectador, que passa a enxergar a narrativa como produto intencional de uma voz que pode se aproveitar de seu acesso limitado às informações da diegese e da sua atenção parcial (condicionada pela montagem) para convencê-lo da validade de um determinado ponto de vista. Sendo assim, a realidade diegética torna-se algo a ser questionado e posto à prova a todo tempo, a fim de compreender a verdadeira intenção do narrador — passível de ser desvelada pela análise de sua forma de enunciar, quer dizer, da sua *mise-en-scène* —, transportando a atenção, antes centrada nos fatos da história, à escolha dos pontos de vista (ângulos da câmera) e nos arranjos discursivos (montagem).

Assim delineada a problemática do narrador, bem como seu impacto na representação da realidade diegética dentro da narrativa cinematográfica, podemos enfim concluir o esclarecimento sobre o experimento pretendido em *Espiã*. No filme, como já foi apontado na introdução deste trabalho, a intenção é justamente explorar como recurso narrativo o tema da dúvida, que aqui encontra uma abordagem estética equivalente. O percurso teórico traçado até o momento serve para demonstrar como percebe ser possível um tensionamento da relação do espectador com a história narrada através da denúncia da interferência do narrador na diegese, não apenas como natureza inerente aos procedimentos de mostraçõ e narraçõ já explicitados, mas também como evidenciamento de uma intenção narrativa particular, a ser comunicada por

meio da distorção da noção de realidade dentro da diegese, fazendo o espectador duvidar da veracidade da trama e se posicionar criticamente.

É desta forma que procuro trabalhar o narrador em *Espiã*. No filme, um conflito doméstico instaura-se quando Maria Eugênia faz uma acusação ambígua sobre Lo-sange, alegando um acontecimento que ela mesma não presenciou na história. A dúvida sobre a veracidade de sua acusação afeta não somente aos personagens do filme, mas principalmente ao espectador, que deverá optar por acreditar ou na versão da babá ou na da menina. O depoimento de Maria Eugênia, baseado numa cena mostrada ao espectador durante o filme deve, então, gerar uma ambiguidade irrevogável: se a menina estiver falando a verdade, surge a dúvida sobre como ela tomou conhecimento da informação alegada, pois nenhum outro personagem poderia tê-la testemunhado em seu lugar; se ela estiver mentindo, resta a dúvida: a imagem que vimos, então, era enganosa? Em qualquer um dos casos, fica latente a interferência de uma entidade exterior à diegese (o meganarrador) na realidade representada, presença essa que deverá levar o espectador a duvidar não somente da contraditória cena que motiva o conflito, mas da natureza de toda e qualquer imagem mostrada no filme — a perturbação da homogeneidade da realidade diegética, portanto, causa a quebra da suspensão da descrença, impactando drasticamente a relação entre esse espectador desconfiado e o narrador inverossímil.

Levadas até as últimas consequências, as implicações narrativas aqui colocadas nos apresentam um problema metodológico, que neste trabalho toma papel central: como trabalhar esteticamente a linguagem cinematográfica de forma a moldar essa peculiar relação entre público e obra sem inviabilizar a compreensão do espectador nem o diálogo deste com o filme?

3 JUSTIFICATIVA

É verdade que a decisão de realizar *Espiã* não surgiu antes de uma elaboração formal a respeito da narrativa cinematográfica. De fato, na época em que terminei o argumento que daria origem à primeira versão do roteiro, já havia mais de um ano que minhas preocupações estéticas levavam meus estudos sempre aos temas da verossimilhança e do realismo no cinema, trajetória essa que por si só delimitaria bastante o campo de investigação de qualquer trabalho que eu fosse apresentar ao final do curso. Houve, é claro, momentos em que considerei optar por uma monografia para dar conta do estudo mais aprofundado que o assunto parecia exigir, porém a vontade de levar minhas reflexões ao nível da realização cinematográfica — cujo exercício durante o curso de Audiovisual me foi proporcionado mais vezes do que o acadêmico — exerceu influência preponderante na minha escolha por um filme como Projeto Experimental. Contudo, por mais que o tema já houvesse sido delimitado antes de qualquer manifestação criativa que pudesse gerar um roteiro, também é importante esclarecer que dificilmente seria possível criar *Espiã* sem antes partir das problematizações teóricas que constituíram o trabalho até aqui.

Posso, seguramente, afirmar que as principais inspirações para esse percurso conceitual foram dois filmes que assisti na segunda metade do curso, logo após as disciplinas do “bloco” de realização cinematográfica: o primeiro deles, *Caché* (Michael Haneke, 2005), parecia-me remeter instantaneamente ao segundo e mais antigo, *Janela indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954), do qual já havia tomado conhecimento nas aulas de Teoria Estética do Cinema e do Audiovisual no início do curso. Por mais óbvia que a associação pareça, deter-me sobre o que aproximava os dois filmes, diferentes tanto temporal quanto esteticamente, significou para mim um importante passo de aprofundamento no estudo da arte cinematográfica, uma vez que tudo aconteceu logo após minhas primeiras experiências práticas em curtas-metragens universitários. Naquele tempo, intrigavam-me as discussões que tinha com colegas de curso sobre a qualidade e a validade dos filmes universitários ditos experimentais, já que o principal argumento em detrimento destes era que, além da inerente desvantagem de serem tecnicamente deficientes — porque geralmente feitos com poucos recursos etc. —, esses filmes seriam cinematograficamente irrelevantes, pois ignoravam a impor-

tância e a necessidade de se dominar o “arroz com feijão”, o clássico, isto é, as convenções de linguagem do cinema narrativo *hollywoodiano*. Mesmo que em meu íntimo essa defesa não parecesse consistente, eu tive de confrontar ali a minha própria dificuldade em definir o que era esse “clássico” e que características separavam um filme experimental válido, de um exercício formal fútil e vazio promovido por estudantes inexperientes.

Estudar com mais atenção o desenvolvimento estético do Cinema Clássico colocou em perspectiva aquelas minhas inquietações cinematográficas, uma vez que a compreensão das necessidades mercadológicas e do contexto sociocultural dos filmes feitos naquele modelo contrastavam com as razões pelas quais parecíamos querer fazê-los na atualidade. Nesse sentido, a leitura concomitante de *O olhar e a cena* com alguns ensaios de André Bazin contidos na coletânea *O que é cinema?* (2014) despertaram em mim a consciência de que a linguagem cinematográfica é um produto histórico contínuo e ainda em andamento, cuja manifestação encontra-se sempre sob a forte influência das formulações teóricas dos estudiosos e das tendências artísticas vigentes em cada época. A partir desse entendimento, pude constatar que, a despeito da inegável relevância do cinema hegemônico, fazer filmes nem sempre exigiu o conhecimento da linguagem e da poética desenvolvidos pelos estadunidenses. Tanto antes quanto depois de seu aparecimento, é possível encontrar cinematografias expressivas e esteticamente autônomas, e mesmo a concretização de um cinema mais moderno me parecia ter por objetivo, além de renovar e atualizar a linguagem cinematográfica, também emancipar a sétima arte dos moldes do Cinema Clássico.

Entretanto, deparar-me com *Caché* significou também considerar relevante a existência de uma tradição cinematográfica, seja compreendendo o trajeto que possibilitou a continuidade e o aprimoramento do dispositivo do cinema (do qual o cinema hegemônico certamente tem participado e no qual tem exercido papel fundamental), seja reconhecendo o diálogo estabelecido pelo cinema contemporâneo com esse mesmo trajeto. Semelhante diálogo, em verdade, parece ser característica notória da filmografia de Michael Haneke, além de ser justamente aquela que mais me chamou a atenção em *Caché*. Aqui, o diálogo com as convenções do Cinema Clássico, bem como a discussão moral sobre o *olhar sem corpo*, do qual já falamos, tem implicações estéticas importantíssimas, motivo pelo qual podemos estabelecer uma série de relações deste filme com *Janela indiscreta*.

Pretendo voltar a esse ponto mais adiante neste trabalho para melhor demonstrar como a influência desse diálogo impacta na realização de *Espiã*. Interessa-nos, por enquanto, compreender que a convergência das problematizações teóricas contidas nos textos de Bazin e de Xavier com os questionamentos de linguagem cinematográfica suscitados a partir de *Caché* e *Janela Indiscreta* ajudou a dar forma a um questionamento mais profundo sobre a natureza do cinema experimental e sobre a sua importância para a construção da própria linguagem cinematográfica. Com essas reflexões em mente, por volta da mesma época, tive a oportunidade de cursar as disciplinas de Oficina de História em Quadrinhos e de Teoria da Narrativa, onde tive maior contato com estudos de linguística e de narratologia. A leitura de *A narrativa cinematográfica*, ao mesmo tempo em que condensou essas discussões de modo bastante contundente para o campo do cinema, trouxe luz às minhas reflexões anteriores sobre as peculiaridades da narrativa típica do cinema e sobre as implicações discursivas da linguagem cinematográfica, que agora deixavam de ser uma preocupação meramente técnica, como o era nas discussões com colegas de curso, e passavam a ter relevância naquilo que é dito pelos filmes e em como os filmes falam.

No sentido da problematização apresentada no capítulo anterior, comecei a pensar que a estrutura narrativa de um filme, juntamente como a linguagem utilizada para arquitetá-la, dependia em grande medida do tipo de discurso a ser construído através da obra. A pergunta que eu não conseguia responder nem a mim mesmo, tampouco a meus colegas apontava agora um possível caminho de investigação: o que separa um filme experimental valioso do vago exercício formal que reconhecíamos em muitos filmes universitários? — Talvez a diferença estivesse precisamente na particularidade de uma exigência temática que, por sua vez, resultaria em uma necessidade estética mais profunda. Disposto a investigar a questão, algum tempo depois, encontraria, na forma de uma exigência temática, a ideia para o roteiro de *Espiã*.

O tema me ocorreria no início do ano seguinte, quando tomaria conhecimento da carta aberta de Dylan Farrow, publicada pela revista *Vanity Fair*, retomando as acusações de abuso infantil que ela supostamente teria sofrido de seu pai biológico, o cineasta Woody Allen, em 1993. A polêmica que seguiu a publicação do artigo reacendeu não somente a discussão pública sobre a cultura do estupro e o silenciamento em torno dos casos, como também pôs em conflito aqueles que eram críticos ao aco-

bertamento dos episódios e à blindagem feita em torno de homens famosos envolvidos neles, com aqueles que defendiam a inocência do diretor antes que qualquer suspeita fosse oficialmente levantada, muito embora fossem bastante diminutas as chances de uma investigação realmente conclusiva de um caso ocorrido 21 anos antes daquelas discussões. Não cabe a mim, neste trabalho, validar qualquer um dos pontos de vista, posto que devo, de antemão, deixar claro meu próprio posicionamento favorável ao depoimento de Dylan Farrow, considerando que as provocações presentes em seu artigo influenciaram em grande medida a abordagem que eu daria para o tema do abuso infantil no roteiro de *Espiã*. Em sua carta, Dylan Farrow não somente expõe a hipocrisia da maioria, que prefere calar uma possível vítima a desmascarar um potencial agressor, como também nos pinta um insólito quadro da vulnerabilidade de uma vítima que, como ela, precisa enfrentar tanto a própria insegurança, quanto a descrença e a hostilidade gerais para obter algum nível de justiça.

Tendo essas questões como ponto de partida, em poucos meses nasce a ideia para o roteiro de *Espiã*. Inicialmente pensado como um curta-metragem sobre abuso infantil, o filme abordaria o tema do silenciamento da vítima a partir do ponto de vista da personagem Maria Eugênia, em cujo protagonismo pretendia imprimir minhas impressões sobre a vulnerabilidade que percebi no artigo de Dylan Farrow. O claro desafio que logo se impôs, quando percebi minha incapacidade de compreender e representar aquela experiência, trouxe à tona a verdadeira questão sobre a qual o roteiro se assentaria, que era a consciência do meu ponto de vista externo e de sua limitação no estabelecimento do discurso que queria construir em *Espiã*.

O que foi dito neste trabalho até agora, sobre a exigência temática que deve gerar uma problemática estética capaz de justificar a atitude experimental, concretiza-se enquanto uma reflexão que nasce da própria escolha temática e da consequente percepção de minha incapacidade de tratá-la com objetividade e relevância: o filme, então, evolui no sentido de estabelecer um diálogo ambíguo, no qual verdade e mentira confundem-se na mente do espectador e reconstituem a ambivalência presente nos debates a respeito do estupro e do abuso infantil, em que as vítimas são constantemente desacreditadas e confrontadas com seus agressores por conta da ausência de provas e de testemunhas oculares. A narrativa da vida real, na qual privam-se as vítimas da capacidade de contar a própria história, deveria, pois, ser substituída no

filme pelo desconfortável lugar de testemunha assumido pelo espectador, cujas dúvida e confusão devem não manifestar um ultimato sobre o caso, mas levar à compreensão da incompletude e parcialidade presente em qualquer ponto de vista.

Espiã, assim, torna-se um filme sobre dúvida. A ambiguidade que se instaura a partir do conflito entre Maria Eugênia e Losange serve apenas como mera ilustração da ambiguidade maior e mais profunda existente na relação entre narrador e espectador — ou entre quem enuncia e quem lê o discurso — que resolvo abordar com maior complexidade neste projeto. As dúvidas suscitadas pelo enredo, a partir das falas dos personagens e das situações que os envolvem, devem remeter à circunstância metalinguística da narrativa, em que as imagens se tornam cada vez mais questionáveis e confusas, progressivamente despertando o olhar crítico do espectador. A objetividade que confiamos à imagem cinematográfica perde sua força, cedendo espaço à dúvida e ao distanciamento necessário para desarmar o silenciamento e dar voz à dúvida da própria Maria Eugênia, que mesmo não compreendendo o que acontece à sua volta, é vítima da incompreensão de todos — inclusive a nossa, como espectadores.

Há claramente, em *Espiã*, alguém produzindo um discurso através das imagens que vemos. Mas o que esse alguém quer nos dizer? Quais são suas verdadeiras intenções? Até que ponto é capaz de influenciar a nossa percepção da realidade dentro da diegese? Devemos acreditar em tudo o que nos é mostrado? Em que medida aquilo que vemos é condicionado pelo que estamos acostumados a tomar como verdade? Somente enquanto o filme for capaz de despertar tais questionamentos é que o espectador irá utilizá-los para formular uma leitura crítica dos temas abordados. Eis a razão pela qual *Espiã* exige uma abordagem *sui generis*, que leve às últimas consequências as questões discursivas aqui colocadas: ao desconstruir o processo de imersão do espectador na diegese, levando-o a questionar a natureza da realidade representada na trama, o filme busca traçar um paralelo entre a história de Maria Eugênia e a realidade dos casos de estupro e de abuso infantil para discutir de que forma podemos dar às vítimas o benefício da dúvida, quando julgamos saber mais de sua experiência do que elas próprias.

4 OBJETIVOS

Expus até aqui as problematizações teóricas que embasaram a criação de *Espiã*, os motivos que justificam meu envolvimento com seus temas e o porquê de minha determinação em realizá-lo. Detenho-me, agora, nos objetivos cinematográficos e acadêmicos a serem concretizados por este trabalho, não somente através da obra audiovisual produzida, como também do exercício reflexivo feito nesta memória escrita. Volto, para tanto, à afirmação feita na introdução do trabalho, onde afirmo ser o propósito central deste a defesa de *Espiã* como um laboratório de experimentação cinematográfica, cuja relevância espero já ter tornado evidente a esta altura. Sendo assim, os principais objetivos deste projeto são a realização de um curta-metragem de caráter experimental e a revisitação desse processo de realização, dando enfoque nas questões de linguagem e de narrativa cinematográficas que o motivaram.

No que tange o exercício audiovisual e a experimentação de linguagem almejados, o objetivo do filme *Espiã* é aliar a questão narrativa da quebra da suspensão da descrença e do questionamento da realidade diegética pelo espectador com uma discussão metalinguística a respeito do abuso infantil e do silenciamento da vítima através do dispositivo cinematográfico. A principal meta a ser atingida pela realização do filme é a de promover um uso coerente e satisfatório dos recursos técnicos e estéticos do cinema de modo a construir um diálogo ambíguo e intrigante entre o espectador e o filme por meio de um narrador explícito, que se faz perceber através do olhar da câmera e da montagem na obra. A intenção no desenvolvimento dessa relação distanciada, como já abordamos, é a de interromper a imersão do público na diegese, induzindo-o a duvidar da realidade representada na narrativa e a se retirar emocionalmente do enredo, despertando nele a consciência de um olhar externo na ficção (proveniente do narrador que fala por meio do filme) e levando-o a elaborar um olhar próprio e autônomo sobre os acontecimentos narrados na trama. Acredito ser necessário esse distanciamento para que o espectador, ao perceber o engano em tomar por fatos incontestáveis as imagens mostradas no filme, possa refletir sobre seu papel julgador inicial, e através da obra compreender a intrínseca parcialidade do ponto de vista que constrói o discurso, tornando imprescindível o seu posicionamento ativo perante o conflito apresentado na história.

Quanto ao exercício acadêmico de revisitação do processo de realização do filme, este tem por objetivo, além de elencar e descrever as decisões metodológicas tomadas durante as diferentes fases de produção, também analisar, sob o ponto de vista das problematizações aqui desenvolvidas, a coerência dos recursos técnicos e estilísticos empregados com as propostas narrativas que motivaram o projeto. O foco desta memória não será, portanto, analisar as características ficcionais do enredo, mas sim justificar as questões narrativas e estéticas que sustentam o discurso através do qual o enredo é trabalhado. Priorizar, desta forma, os aspectos formais do filme não significa, contudo, deixar de discutir seu conteúdo: pretendo mostrar, de acordo com o que foi apresentado no capítulo anterior, como os direcionamentos dos temas, bem como a evolução dramática dos personagens no roteiro têm forte vínculo com o percurso metalinguístico feito até agora, tendo em vista que a própria concepção de *Espiã* tem sua origem a partir dessas mesmas reflexões teóricas.

Pretendo, também, ao final deste trabalho, avaliar o sucesso do projeto *Espiã* não apenas considerando o produto final em termos de sua qualidade cinematográfica, mas especialmente tomando o processo metodológico de sua realização, nas suas diferentes etapas teóricas e práticas, para julgar minhas próprias escolhas enquanto roteirista, diretor e montador em busca de concretizar o experimento cinematográfico almejado. Ademais, embora se torne inviável, no tamanho e no escopo deste projeto, qualquer estudo de recepção para exame dos êxitos comunicacionais do filme em meio ao público, considero a possibilidade da avaliação crítica, a ser prestada pelos membros da banca examinadora e por futuros estudantes que por ventura tiverem contato com este trabalho, uma contribuição fundamental para o fechamento do ciclo aqui iniciado. De fato, não é com a pretensão de encerrar as questões aqui levantadas que me lanço ao desafio de realizar *Espiã*. Quero, antes, fornecer, na forma do que acredito ser um interessante diálogo com o campo da Teoria do Cinema, um caminho de experimentação e de investigação da linguagem cinematográfica que possa servir como exemplo ou como estudo de caso para outros alunos que, assim como eu, pretendam realizar um filme como trabalho de conclusão de curso.

5 REFERENCIAL CINEMATOGRAFICO

Falei, anteriormente, de como o encontro dos meus estudos sobre as peculiaridades narrativas do cinema com os tensionamentos de linguagem cinematográfica encontrados em *Caché* e, posteriormente, em *Janela indiscreta* foi, em grande parte, responsável pelo meu interesse em filmar *Espiã*. Para melhor ilustrar a influência que esses filmes exerceram no direcionamento de meus estudos, e mesmo na escolha pela realização de um curta-metragem como Projeto Experimental, abordo, a seguir, os aspectos narrativos e estéticos presentes nessas obras que mais despertaram meu interesse pelas qualidades discursivas do cinema, e nos quais acredito existir maior ligação com as discussões teóricas levantadas neste trabalho.

5.1 Caché

Nesse suspense psicológico com severas tonalidades sociais, Haneke exhibe com maestria uma vertente de seu trabalho já verificável em filmes anteriores, que é a discussão sobre a natureza do espetáculo proporcionado pelas imagens audiovisuais e sobre a expectativa do público perante a falsa, porém convincente aparência de objetividade que a cinematografia traz ao campo da representação. Em *Caché*, de maneira mais específica, interessa não exatamente o que as imagens parecem nos contar, mas o significado mesmo do ato de narrar que o cinema inaugura, atividade essa que não se limita a apenas incluir informações úteis à compreensão de uma história — compreende também o ato de esconder, de dissimular e de excluir propositalmente dados relevantes ao discurso.

Frequentemente esquecemos do aspecto eliminatório da edição de imagens, própria ao processo de montagem de um filme. Se à montagem propriamente dita podemos equivaler a soma algébrica, pois o trabalho efetuado é a adição de planos, de cenas, de sequências: de informações, enfim, em cuja totalidade vislumbramos não uma mera junção das partes, mas o produto, a potência composta de suas qualidades no efeito narrativo; na edição, que é o processo seletivo das partes que deverão compor, de fato, o filme — e, portanto, também das que ficarão de fora do produto

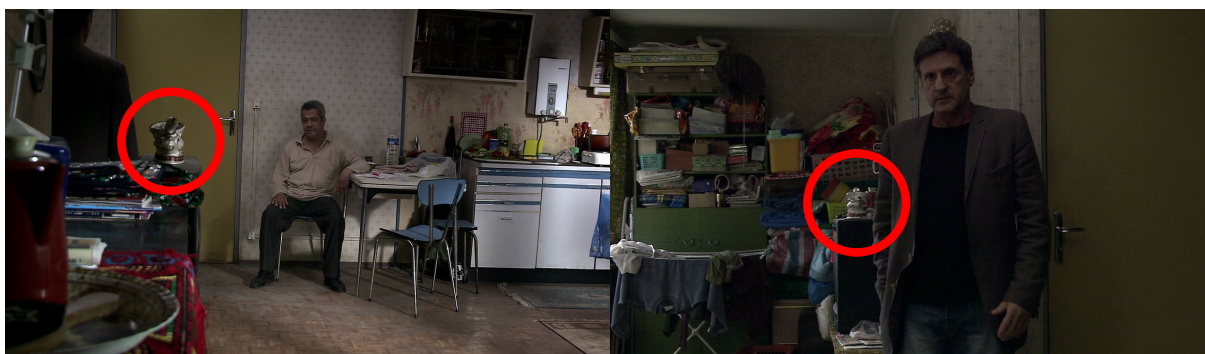
final —, podemos identificar uma operação subtrativa, que, antes de existir no descarte do material filmado que não poderá entrar no corte final, começa já nas primeiras decisões dramáticas tomadas na fase do roteiro.

Em *Caché*, entender o significado e as implicações desse processo de edição é crucial para atingir o conflito central da trama. Nesta, o clima de desconfiança e paranoia que se instala na família de Georges Laurent quando começam a aparecer, no batente de sua porta, fitas anônimas contendo gravações furtivas suas e de sua casa, tem muito mais a ver com o não mostrado nas gravações do que com o conteúdo aparente nos vídeos. Isso porque a presença incômoda daquelas imagens, que denotam a presença de um olhar, de um ponto de vista sobre ele, sua vida e sua história, remete a um passado que Georges procurou apagar da própria consciência. Na verdade, o filme logo nos leva a compreender que, apesar da natureza indiscriminada das imagens que constituem a trama — quer dizer, aquelas que mostram o cotidiano de Georges, as que exibem imagens dele gravadas nas fitas e aquelas produzidas pela própria mente do personagem (sejam elas frutos da memória ou do pesadelo) —, estas não pertencem todas ao mesmo plano de realidade dentro da diegese. Jogar com a quebra de expectativas produzida a partir dessa ambiguidade é um dos maiores êxitos narrativos de *Caché*, em cuja decisão pela filmagem digital, no lugar do 35mm pelo qual Haneke costuma optar, verificamos a intenção do diretor em confundir e ludibriar o espectador quanto à procedência e à veracidade de cada plano que vemos, pois toda imagem parece ter sido registrada pelo mesmo dispositivo que espreita a vida de Georges.

Aqui, podemos contemplar a maestria de Haneke ao manejar com igual peso duas pulsões discursivas opostas dentro da trama: de um lado, a sutil quebra da quarta parede existente na circunstância absurda das gravações que vemos nas fitas, que, mesmo capaz de nos confundir, é facilmente provada impossível, no plano da realidade objetiva de Georges, quando nos deparamos ou com o contraplano da gravação da fita (Figura 1), ou com o olhar de Georges na direção da provável localização da câmera que o espionava (Figura 2), o que nos permite desconfiar não somente das mentiras que contam os personagens uns aos outros, mas da própria veracidade dos acontecimentos mostrados; e de outro, a manutenção do conflito dentro das limitações da realidade diegética, que muito embora se torne questionável da perspectiva do

espectador, mantém-se imperceptível para os personagens do filme, que buscam solucionar o mistério da procedência das fitas de acordo com as informações factuais do enredo.

Figura 1 — A posição do objeto assinalado nas duas imagens denuncia a incongruência entre cena da conversa de Georges e Majid (imagem da esquerda), e a gravação do mesmo acontecimento presente na fita (imagem da direita). Como não há contornos ao redor do quadro na primeira imagem, descarta-se a hipótese de a câmera estar escondida. Sendo assim, a ausência de uma câmera na segunda imagem aponta para o fato de que, seja lá quem tenha filmado a conversa, não foi alguém pertencente à diegese.



Imagens: *Caché* (2005).

Figura 2 — Dada a angulação e a altura do registro presente na fita, é difícil acreditar que Georges, tendo olhado naquela direção, não tenha visto que alguém o estava filmando. Aqui também, o personagem parece ser incapaz de detectar a presença extradiagética da câmera.



Imagens: *Caché* (2005).

O espectador que não se prende ao superficial mistério em torno da autoria e do envio das fitas logo percebe que não existe muita diferença entre as gravações clandestinas e as imagens “oficiais” do filme: em todas as cenas existe um olhar, um ponto de vista, que é invisível aos personagens. Quem, então, está observando em cada uma delas? As fitas são mesmo reais ou apenas produto do processo de edição da consciência de Georges perseguindo-o? A propósito, é interessante perceber a escolha profissional do personagem na história: como apresentador de programa de televisão, ele está habituado a encenar e a editar os acontecimentos para manipular a percepção do público. Seu comportamento perante as fitas parece seguir a mesma

lógica, já que não é propriamente a vigilância que o amedronta, mas o fato de o conteúdo das gravações acusar erros e mentiras que ele se esforça para esconder das pessoas ao seu redor. Seriam, portanto, a perseguição e a chantagem de que é alvo apenas reflexo de sua mente atormentada em busca de aplacar a culpa e o arrependimento que o passado parece querer impor-lhe à reputação no presente?

O emprego da linguagem cinematográfica de maneira autoconsciente, levando, através do emprego metalinguístico da câmera, o filme a produzir um tensionamento da própria imagem audiovisual e do olhar que a produz, bem como de seus impactos na leitura da realidade diegética pelo público, é o que faz de *Caché* a principal inspiração para *Espiã*. A originalidade na forma como Haneke lida com o tema da dúvida, no plano da forma tanto quanto no do conteúdo, incentivando-nos a suspeitar do realismo intrínseco de cada plano a partir da insolúvel problemática da origem das fitas, serve de base à arquitetura do drama moral de Georges, que por sua vez metaforiza o traiçoeiro processo de formação das nossas verdades mais absolutas, incluindo nossa própria identidade. *Caché*, enquanto uma narrativa falsificante, oferece um caminho de questionamento não só do papel da imagem enquanto documento objetivo e verossímil da realidade, mas principalmente da nossa relação com aquilo que vemos e daquilo que julgamos saber sobre o outro e sobre nós mesmos.

5.2 Janela indiscreta

Em primeiro lugar, é necessário falar sobre a intertextualidade inegável entre as duas obras. Em *Janela indiscreta*, assim como no filme de Haneke, ver sem ser visto constitui a matriz de uma leitura ética sobre o voyeurismo da sociedade de consumo, que usufrui das imagens, particularmente através do cinema, como um produto de deleite amoral, sobre cujas implicações filosóficas ou políticas toma-se pouca ou nenhuma responsabilidade. Se, em *Caché*, essa discussão se nos chega por meio das fitas clandestinas que atormentam a vida de Georges, cujo terror pessoal serve de antítese à nossa relação com as imagens que vemos, na qual jamais somos confrontados pela contrapartida desse nosso olhar exógeno, pronto a fazer juízos sobre os vícios e as virtudes do outro, quer dizer, sem confrontarmos diretamente a paranoia de estarmos, também, sob a observação de alguém; em *Janela indiscreta*, a situação médica de Jefferies, imobilizado em uma cadeira de rodas num cubículo que oferece poucas distrações, parodia nossa própria postura perante a janela do cinema, sobre

a qual nos debruçamos para observar a vida alheia protegidos pela isenção moral do “olhar sem corpo”. Vale, a propósito, ressaltar que a própria condição de Jeff é uma metáfora do olhar construído pelo ilusionismo do Cinema Clássico: sem poder se mexer e tendo em mãos seu binóculo e suas lentes teleobjetivas, o protagonista sente pouca inclinação para se envolver pessoalmente com o suposto crime da janela vizinha, mas engaja-se obcecadamente em desvendá-lo de seu ponto de vista privilegiado, no qual permanece incógnito durante quase toda a trama. Em todo o caso, seja na inversão didática proposta em *Caché*, onde a crítica nos atinge quando não nos sabemos mais responsáveis pelo olhar que analisa a consciência de Georges; seja na metáfora do dispositivo cinematográfico oferecida pela atitude de Jeff em observar seus vizinhos pela janela, na qual podemos nos identificar pessoalmente, há um severo questionamento sobre essa perspectiva externa, sobre o limite do recorte, do ponto de vista, e sobre a tecitura da verdade que supomos a partir desses fragmentos de realidade.

A principal diferença, digamos, metodológica entre os dois filmes está nos limites estéticos que se impõem sobre *Janela indiscreta*, feito sob o regime do Cinema Clássico. Ali, não havia espaço para confrontar diretamente o espectador da maneira como Haneke faz em *Caché*, utilizando a própria linguagem do cinema como recurso reflexivo. Produzir tamanha instabilidade na fruição da obra, causando a quebra da quarta parede, era uma tarefa fora da alçada de Hitchcock, que tratou de elaborar sua própria maneira de discutir a moralidade do dispositivo cinematográfico. É por essa razão que, em *Janela indiscreta*, podemos sempre diferenciar o olhar de Jeff, cuja responsabilidade é sempre atribuída pelo contorno das lentes que utiliza para espiar os vizinhos, do resto das imagens do filme. Até mesmo por isso é possível, quando aumentam as suspeitas de Jeff sobre o assassinato da vizinha, dar o benefício da dúvida ao seu amigo detetive, que suspeita que o amigo esteja vendo coisas, pois mesmo que tenhamos a inclinação de concordar com o protagonista, por termos acesso aos mesmos indícios do assassinato, sabemos que fatos fragmentados podem, por vezes, nos enganar.

Figura 3 — O uso de vinheta nos planos que representam o ponto de vista de Jeff obedece às convenções do Cinema Clássico, dentro das quais tentava-se evitar o uso de marcas de enunciação a todo custo. A não adoção desse recurso geraria uma ambiguidade capaz de confundir o espectador, que não poderia discernir com clareza a autoria das imagens do filme, causando uma operação de opacidade incompatível com a proposta estética desse tipo de cinema.



Imagens: *Janela indiscreta* (1954).

O lembrete, a todo instante, de que algo escapa à nossa compreensão por entre as esquinas do apartamento do vizinho, que escondem do recorte das janelas certos cantos da planta, tensiona nossa plena confiança no que vemos: tanto Jeff quanto seu amigo detetive não têm acesso à integridade dos fatos, portanto as versões que tomam como verdadeiras são condicionadas pelas suas crenças individuais. Jeff, que foge a todo instante da ideia do casamento, acredita que a vida a dois pode ser uma prisão para um homem de essência aventureira como a dele, por isso não nos admira que ele desconfie do assassinato da esposa que representa um fardo para o marido. De qualquer forma, somente quando a história vista através da janela passa a ameaçar diretamente a integridade de Jeff é que podemos acreditar totalmente em suas suspeitas — Hitchcock, ainda que o faça de dentro da diegese, respeitando as convenções dramáticas do Cinema Clássico, oferece-nos um problema semelhante ao encontrado em *Caché*: a história sai da tela e confronta o espectador, no caso, o próprio personagem do filme.

Essa imposição estética presente em *Janela indiscreta* leva-me a compreender de maneira diferente os tensionamentos do olhar presentes em *Caché*, fazendo-me

perceber não ser somente a indiscernibilidade entre as imagens das fitas e o restante do filme o que nos faz duvidar da objetividade narrativa na realidade diegética, mas também, primordialmente, o despertar da consciência (em geral adormecida enquanto assistimos a um filme) de que toda e qualquer imagem é resultado de um ponto de vista, isto é, de uma moldura, e que, a despeito do inerente realismo fotográfico presente na forma, carrega em essência a subjetividade do recorte, do emolduramento produzido pela câmera, em seu conteúdo. Em *Janela indiscreta*, compreendemos o ponto de vista de Jeff como uma exceção que o separa do restante dos planos, aos quais atribuímos a responsabilidade de nos contar a história com neutralidade, com veracidade. A presença da moldura denuncia a subjetividade do olhar da câmera ao mesmo tempo em que defende a falsa objetividade dos planos restantes. Em *Caché*, é exatamente essa operação de transparência que Haneke procura atacar, trazendo novamente à tona a moldura primordial, que é o limite do quadro, o resultado da fragmentação que gera o registro cinematográfico. A partir dessa percepção, qualquer imagem pode ser tomada como discurso. Cabe ali, portanto, a reflexão: quem está proferindo o discurso? Tal é, precisamente, o questionamento que me leva a querer trabalhar, em *Espiã*, a câmera enquanto instrumento de desconstrução da verdade, de modo a levar o espectador a duvidar daquilo que vê e, a semelhança do herói em *Janela indiscreta*, tornar-se responsável, ou pelo menos ciente de sua responsabilidade, pela sua versão particular dos fatos.

6 METODOLOGIA

Não é apenas no plano da forma que *Espiã* trata do tema da dúvida. É, antes, no próprio roteiro, ainda em sua dimensão temática, que se formam as bases dramáticas de uma discussão estética mais complexa a respeito da dúvida como recurso narrativo e de sua relação com o debate sobre o abuso infantil e o silenciamento da vítima. Já no enredo, a incapacidade de Maria Eugênia de lidar objetivamente com a realidade ao seu redor e a consequente falta de confiança dos outros personagens nos julgamentos da menina levam ao conflito entre ela e Losange, gerando uma problemática moral que busco transferir ao espectador através da linguagem do filme. Daí em diante, mesmo que esteja inclinado a se identificar com a protagonista do filme, o espectador vê-se diante de razões igualmente satisfatórias para crer ou desconfiar de qualquer uma das duas: ambas Losange e Maria Eugênia contam mentiras, que precisam ser pesadas criticamente para chegar a alguma conclusão. A busca do espectador pela verdade deve ser, a todo instante, motivada pela descrença, seja ela com relação aos personagens ou ao próprio discurso do filme. Por essa razão, trato das reflexões dramáticas feitas na criação do roteiro antes de tocar nas decisões técnicas e estéticas tomadas na realização do filme, pois é somente compreendendo claramente as implicações narrativas ali contidas que podemos avaliar o êxito ou o fracasso das minhas escolhas enquanto realizador.

6.1 Roteiro e dramaturgia

A dúvida, como já falamos, deve mover não apenas os conflitos apresentados no enredo, como também moldar a relação pretendida entre o público e a obra. Procurei expressar essa dúvida, para além do desenvolvimento da trama, também na própria redação do roteiro, de modo a sugerir os aspectos a serem trabalhados como direcionamentos de estética e de linguagem na direção do filme. Sendo assim, tentei chamar atenção para o olhar consciente dentro da história, relacionando a influência do meganarrador, enquanto um ponto de vista interno e observável na diegese, às questões narrativas apontadas em *Caché* e em *Janela indiscreta*. É, precisamente, assim que deve funcionar o narrador dentro do filme: como um observador metadieético, isto é, como uma entidade que atua ora de forma extradiegética, observando

o universo ficcional de forma distanciada e transparente, sem ser visto pelos personagens, muito embora seja notado pelo espectador; ora de forma diegética, tornando claro seu ponto de vista, interno à própria história, de forma a quebrar a quarta parede, influenciando e até mesmo perturbando o funcionamento da realidade diegética. Explico, a seguir, de maneira mais detalhada, os recursos que empreguei no roteiro para trabalhar essas características narrativas:

Na sequência 2, existe uma ambiguidade referente à natureza da “voz” misteriosa que conversa com Maria Eugênia no quarto, a qual poderá, mais tarde no enredo, ser atribuída ao observador responsável por informar à menina o ocorrido na sequência 8, quando Losange supostamente teria levado um homem para o seu quarto. Tal escolha tem como objetivo não apenas introduzir o clima de suspense da história, apresentando uma personagem oculta responsável por gerar suspeita e apreensão no espectador, mas também fornecer uma pista falsa para a compreensão do mistério, visto que tanto sua presença não será trazida à tona novamente na trama, quanto a crença na sua existência não será suficiente para explicar a incompatibilidade entre a imagem que vemos na sequência 8 e os depoimentos diferentes que Maria Eugênia e Losange darão a Regina. Desta forma, ainda que, inicialmente, o espectador possa acreditar numa solução para o entendimento do mistério existente na presença ambígua dessa personagem invisível, responsável pela voz que ouvimos, será, talvez, mais lógico concluir que não passasse de uma invenção de Maria Eugênia, que fosse a própria garota conversando sozinha, ou até mesmo que fosse fruto do absurdo causado pela quebra da quarta parede. Em todo caso, não há uma resposta satisfatória, e a existência dessa pista falsa deve confundir o espectador e abrir margem para múltiplas interpretações.

Outro importante fator de ambiguidade está no conflito central da trama, inaugurado quando Maria Eugênia alega ter conhecimento daquilo que houve na sequência 8. Por si só, seu testemunho parece impossível, pois sabemos que, na cena anterior, ela estava na escola, e que apenas posteriormente ela chegará em casa para confrontar Losange. Dessa vez, é a continuidade a responsável por criar a ambivalência: na sequência 8, enquanto Losange faz sexo em seu quarto, ouvimos a máquina de lavar funcionando; na sequência 9, quando Maria Eugênia chega da escola, Losange está estendendo roupas no varal. Apesar dessa coerência praticamente confir-

mar o depoimento de Maria Eugênia, é importante notar que, se confiarmos na imagem mostrada na sequência 7, Maria Eugênia estava fora de casa e por isso não poderia testemunhar a sequência 8. Logo, fica incerto se podemos verdadeiramente acreditar em suas palavras, muito embora tenhamos testemunhado a sequência 8 tal qual a acusação da menina. Restam, portanto, as seguintes interpretações: ou descreditamos que ela tenha visto o que disse, o que poderia ser sustentado pela expressão de ofensa e indignação de Losange ao ouvir sua acusação; ou cremos que Maria Eugênia, de alguma forma, estivesse presente no momento da sequência 8, pois o ponto de vista, como vimos em *Caché*, pode causar a ambiguidade sobre quem estava, de fato, observado a cena; ou acreditamos que a menina estivesse mentindo, agindo de acordo com o escapismo apresentado em cenas anteriores e confirmando o depoimento de Losange; ou supomos que alguém tenha contado a ela o que aconteceu na sua ausência — poderia ser o personagem dono da “voz” misteriosa, o meganarrador, ou até mesmo nós, enquanto observadores, em nossa ânsia por solucionar os conflitos da ficção, a exemplo do herói em *Janela indiscreta*.

De qualquer forma, há, evidentemente, algo de errado com as imagens que nos foram mostradas: são elas falsas ou verdadeiras? Pertencem à imaginação de Maria Eugênia ou a algum outro ponto de vista particular (talvez o nosso, ou ainda o do narrador da história) capaz de intervir no universo que enxerga? Independentemente da versão escolhida, o espectador deve passar, a partir daí, a questionar a realidade contida nas imagens que vê, seja desconfiando de sua falsidade, seja identificando uma responsabilidade particular em sua produção. Também é importante acrescentar que a ambiguidade acima explicada sustenta-se até o final da narrativa, portanto não será possível solucioná-la nem a partir dos acontecimentos do enredo, nem a partir do discurso de Maria Eugênia ou de Losange, visto que nenhuma delas admite, conclusivamente, a veracidade ou a falsidade da acusação da menina. Isso fica, pois, claro no diálogo entre as duas na sequência 13, no qual tanto podem estar admitindo a verdade, quanto a mentira entre si.

Para melhor compreender as implicações narrativas do que acabo de dizer, é necessário lembrarmos as características do ponto de vista, que em *Espiã* cabem à construção de um olhar consciente dentro da diegese, que passa a narrar a história de forma parcial, relevando artificialidade presente na produção das imagens que compõem o filme. Essa ambiguidade intrínseca à imagem é o que vai estabelecer as

bases cinematográficas que irão tornar a problemática da dúvida crível num sentido dramático, já que todo o filme, cada plano que o constitui, a exemplo de *Caché*, deve parecer ser visto de um mesmo ponto de vista, de maneira que não duvidemos mais dos acontecimentos contraditórios acima expostos do que daqueles que somos levados a crer como mais neutros ou mais objetivos. Não há, na verdade, neutralidade possível em *Espiã*, pois as imagens a que temos acesso nem nos são ofertadas a partir de um lugar onisciente, pois algo nos é ocultado; nem equivalem ao ponto de vista de dentro da diegese que têm os personagens. Em suma, toda a concepção do olhar sem corpo deve ser, progressivamente, desconstruída pela imagem, num processo de treinamento do olhar que leve o espectador a enxergar cada plano como proveniente de uma câmera subjetiva, deve olhar que lhe impõe alguma responsabilidade, e não como um registro fiel da realidade diegética do filme.

É por essa razão que, depois de presenciarmos, na sequência 8, Losange transando com alguém, não podemos crer imediatamente que Maria Eugênia esteja mentindo, pois estivemos, também, espreitando a cena (assim como todo o restante do filme), ao mesmo tempo em que fomos levados a entender que havia, além de nós, alguém mais vendo através da câmera, fosse esse alguém Maria Eugênia, a “voz” ou o meganarrador. A ambivalência entre transparência e opacidade, que está sintetizada na presença, anunciada ou não, de um ponto de vista identificado com a câmera, é o recurso que deverá causar a dúvida presente em todo o enredo. Com base nisso, passemos à análise do modo como essas questões foram abordadas por meio da fotografia.

6.2 Fotografia

Desde muito cedo, na concepção de *Espiã*, elaborei a ideia do olhar consciente a partir da qual a câmera seria trabalhada no filme. Mesmo no roteiro, acredito ser possível perceber essa presença, que se sente como um outro personagem a espreitar a história. Sendo assim, todo o trabalho de decupagem do filme foi pensado de modo a se adequar ao conceito fotográfico da câmera-personagem, que deveria se comportar enquanto entidade autônoma dentro da diegese, assumindo não só funções narrativas, mas também dramáticas dentro da história. A construção dessa linguagem sofreu forte influência da elaboração do olhar presente em *Caché*, onde o

narrador se faz perceptível dentro da narrativa ao enviar fitas de vídeo contendo gravações clandestinas do protagonista. Embora o ato de filmar não seja, em si mesmo, percebido dentro da diegese, é por meio da quebra da quarta parede entre a instância que produz as imagens e os personagens da história — que, ao interagirem com aquelas imagens, sofrem o terror dessa circunstância absurda, do ponto de vista da homogeneidade ficcional —, que o olhar da câmera passa a ser atribuído à entidade onisciente que enxerga os acontecimentos narrados e os dá ao conhecimento do público. Ali em *Caché*, só nos damos conta da presença de um olhar através das imagens quando sabemos existir um dispositivo que as produz — a câmera de vídeo. O restante das imagens do filme, que inicialmente imaginamos pertencer à esfera da realidade diegética, onde os acontecimentos se contam por si mesmos durante a trama, permanecem inquestionáveis até que percebamos não existir uma fronteira exata entre o *voyeurismo* ponto de vista da câmera misteriosa e o da câmera que registra as cenas que julgamos mais neutras. A maneira como Haneke faz seu espectador lembrar da existência da câmera sem que os personagens precisem interagir diretamente com ela é o que me inspira a tentar estratégia semelhante em *Espiã* através da câmera-personagem.

No entanto, diferente do que acontece em *Caché*, não há, em *Espiã*, uma circunstância que leva os personagens a temerem a presença de uma câmera escondida. O suspense, aqui, se faz quando Maria Eugênia alega ter acesso a acontecimentos que não foram presenciados por ela, pressupondo que alguém mais tenha espiado Losange e contado para a menina. A presença não da câmera propriamente dita, mas de uma entidade invisível que observa os acontecimentos dentro da casa é que deve causar uma ambiguidade da imagem, portanto em *Espiã* foi necessário assumir a presença física desse olhar, à maneira do olhar do herói em *Janela indiscreta*. O uso da vinheta como moldura do olhar é necessário, ali, tanto para evidenciar o uso dos equipamentos óticos que tornam possível as imagens próximas que Jeff tem dos vizinhos, quanto para destacar o seu ponto de vista do restante dos planos do filme. Em *Espiã*, escolho descartar as molduras, já que a intenção é justamente igualar a perspectiva da câmera em todas as circunstâncias, assim como em *Caché*, mantendo, contudo, outras características que podem denunciar a presença física da câmera: o ângulo de visão, a altura, o sobrenquadramento e a imobilidade da câmera.

A imobilidade é o elemento chave para a construção do olhar consciente, a partir do qual todas as demais características serão potencializadas para conferir a autonomia da câmera-personagem dentro da história. Ainda que seja mais fácil imaginar essa autonomia a partir da livre movimentação da câmera, conferindo fluidez e dinamicidade à narrativa, é certo que essa operação — que, embora desobedeça às convenções de linguagem do Cinema Clássico, já foi absorvida pelo cinema narrativo hegemônico — torna-se não um elemento de opacidade, mas, pelo contrário, passa a ser percebida como recurso de transparência, conferindo maior realismo às cenas e permitindo maior adesão do espectador aos acontecimentos mostrados.

Trabalhar a câmera propositalmente imóvel surpreende esse espectador, já tão habituado a esperar que a câmera se movimente junto com os personagens ou deles se aproxime para revelar informações e detalhes caros à compreensão do enredo. Escolhemos, portanto, utilizar o quadro fixo como modo de enfatizar os limites do quadro, de forma que os personagens é que se movam em relação à câmera, ressaltando, assim, tanto a presença física do olhar, quanto as limitações da tela que formam o quadro, isto é, o recorte do plano. Como já falamos, a despeito das capacidades mostrativas do plano cinematográfico, quando percebemos o recorte que lhe é inerente, passamos a desconfiar da intencionalidade por trás do registro. Sendo assim, a câmera imóvel atesta a própria presença, enquanto personagem, ao mesmo tempo em que deixa claro seu ponto de vista no tratamento narrativo dado à diegese.

Há, no entanto, momentos em que optamos por movimentar a câmera. A intenção, nesses casos, não foi de simplesmente acompanhar os personagens para cobrir a ação nas cenas. Imaginando que, dentro de um filme quase integralmente estático, a movimentação da câmera seria potencializada, resolvemos utilizar essa possibilidade para intensificar a intencionalidade do olhar em casos especiais, onde a câmera se move não para mostrar e esclarecer, mas para esconder e confundir o espectador. Nesse sentido, optamos, na sequência 9, por movimentar a câmera entre Losange e Maria Eugênia para representar o embate que se dará entre as duas, dando a entender que o espectador se encontra dividido entre acreditar nos relatos de uma ou de outra, sem garantias de o narrador lhe fornecerá qualquer certeza. Já na cena 11, a câmera move-se em panorâmica para desenquadrar o que se passa entre Cássio e Maria Eugênia, eximindo-se de testemunhar a situação, notoriamente desconfortável

e abusiva, ao mesmo tempo em que a torna ambígua ao espectador, que deverá decidir se acredita ou não que Cássio violou sexualmente a irmã.

Em todo caso, a imobilidade foi a tônica do trabalho fotográfico, à qual as demais escolhas técnicas estiveram subordinadas. Por causa da falta de movimentação, e até mesmo para ressaltar o efeito de testemunho e de ambiguidade do olhar consciente do narrador, a câmera permanece imóvel não só ao longo dos planos, mas durante praticamente todas as cenas, fazendo de *Espiã* um filme constituído quase completamente por planos-sequência. Preferimos, por essa razão, trabalhar com quadros mais abertos, de modo a facilitar a *mise-en-scène*, já bastante dificultada pela baixa incidência de cortes. Para obter os planos abertos que desejamos, foi necessário utilizar um conjunto de lentes do tipo grande-angular, já que o espaço dos cenários era sempre reduzido. Além da funcionalidade, as grande-angulares também conferem à imagem características óticas que a aproximam do ângulo de visão humano, tornando os planos convenientemente mais naturalistas e adequando-os à proposta estética da câmera-personagem.

O resultado dessa opção, além de bastante satisfatório, já era esperado, uma vez que a distância entre a câmera e os personagens exigida pelo uso de lentes mais abertas era compatível com a ideia do olhar consciente, dando uma noção da proximidade relativa entre o observador da câmera-personagem e as cenas, de modo a simular aquela circunstância de observador furtivo, verificável tanto em *Caché* quanto em *Janela indiscreta*, que enxerga a ação sem se fazer notar. Além disso, a larga utilização de sobrenquadramento, aproveitando o próprio recorte do apartamento utilizado como locação, com suas quinas entre as paredes, o corredor entre os quartos, os batentes e as frestas das portas e o recorte das janelas, para emoldurar o olhar da câmera-personagem, que parece sempre espreitar a cena a partir de outro cômodo, contribui para o clima de suspense do filme, pois a ação, sempre parcialmente ocultada ou oblíqua, nunca é mostrada integralmente, em minúcias, impregnando cada plano de intencionalidade e incerteza.

6.3 Som direto

O som, em *Espiã*, não se limita ao mero registro. Cumpre, na verdade, ao lado da fotografia, papel importantíssimo na construção do ponto de vista (podemos falar,

no caso, de um ponto de escuta), ajudando a estabelecer a perspectiva sonora do meganarrador, que se faz presente na história através da câmera-personagem. Procuramos trabalhar essa característica dando ao microfone sempre a mesma perspectiva da câmera, implicando, necessariamente, uma perspectiva acústica dependente da distância dos ruídos e diálogos ouvidos em relação a esse olhar consciente, identificado com a câmera e o microfone. Sendo assim, buscamos extrair do som uma plasticidade naturalista, utilizando quase exclusivamente microfone direcional ou cardioide, tendo em vista o espectro mais limitado de sua captação. Fugir, dessa forma, de uma ambientação sonora polifônica traz impactos diretos na qualidade da audição: sabíamos que um microfone muito distante poderia captar mal os diálogos entre os personagens, ou mesmo torná-los incompreensíveis. Optamos, portanto, por utilizar essa estética com cautela e inteligência: nas cenas em que o observador está mais distante dos personagens, ou deles separados por algum obstáculo, como uma porta ou uma parede, utilizamos a baixa inteligibilidade das falas para criar uma ambiguidade proposital, coerente com a perspectiva de cada cena.

Seguindo esses princípios, na sequência 2, quando Losange escuta Maria Eugênia conversando com a “voz” misteriosa, mal podemos compreender o diálogo através da porta. O importante, nessa cena, não era dar destaque à conversa, e sim denotar que havia uma voz diferente da de Maria Eugênia falando dentro do quarto, que acaba chama a atenção de Losange. Mesmo sem compreender o que era dito, a captação efetuada é suficiente para reconhecer duas vozes distintas, o que na história serve para carregar adiante o mistério sobre o olhar consciente que nos dá a ver os acontecimentos da diegese.

Semelhantemente, na sequência 13, Maria Eugênia está na sala assistindo televisão, sem escutar a conversa entre Cássio e Losange na varanda. Ela apenas se dá conta da presença deles quando ouve uma risada mais alta de Losange, passando a prestar atenção ao que eles estão dizendo. O conteúdo do diálogo deles permanece inaudível, tendo em vista a perspectiva da câmera, ainda mais distante deles do que a própria Maria Eugênia. No entanto, ela parece compreender o que eles dizem, pois assusta-se e vai se esconder no banheiro. Incapaz de dizer, ao certo, o que foi conversado entre Cássio e Losange, o espectador deve confiar na reação da menina, que é perseguida e aterrorizada por Losange. Ao se trancar no banheiro, não vemos Losange, apenas ouvimos seus gritos agressivos através da porta. A dúvida gerada pela

natureza do som fortalece o conflito entre os dois personagens: mais uma vez, privados da verdade através da imagem, devemos acreditar no som do filme. Nesse caso, não é Maria Eugênia que nos conta o que houve, pois testemunhamos, nós mesmos, através dos gritos de Losange, a agressividade dela com a menina. Devemos, no entanto, acreditar no que ouvimos? Por meio da manipulação da realidade diegética, o som em *Espiã* também configura uma das emanções do meganarrador, controlando o canal objetivo da realidade sonora através da qual o espectador deverá compreender a veracidade ou a falsidade da diegese.

6.4 Direção de arte

Com relação aos objetivos experimentais deste projeto, não há muito que possa ser dito sobre o trabalho de direção de arte — não pela ausência de esforço e de empenho da equipe, tampouco pela falta de qualidade do resultado entregue. Simplesmente, os recursos de cenografia e de figurino foram aqueles mais afetados pelos aspectos da produção de *Espiã*, desde os problemas orçamentários até as dificuldades físicas em manipular os ambientes da locação e produzir os cenários. Inicialmente pensado dentro de uma proposta que aliasse o naturalismo e a organicidade naturais de um lar de família a um toque de estilização que ressaltasse as características ambíguas do filme, o planejamento da arte foi sucessivamente impossibilitado, em toda a sua magnitude, pelos obstáculos impostos pela *mise-en-scène* e pelas escolhas de fotografia. Contudo, ainda que vários recursos de estilização tenham ficado prejudicados, principalmente no que diz respeito à caracterização dos cenários, considero bem-sucedido o trabalho da equipe de arte em ambientar, satisfatoriamente, o suspense do filme, que se passa quase totalmente dentro do mesmo ambiente, o apartamento da família de Maria Eugênia.

A locação escolhida, por motivos de praticidade logística e de falta de opções viáveis, foi a minha própria casa, para onde havia acabado de me mudar poucos meses antes das filmagens. Na época, tanto o estado do apartamento, ainda bastante entulhado com objetos da mudança, quanto as dificuldades impostas pelo cotidiano da minha família trouxeram circunstâncias desafiadoras para o trabalho da equipe de arte, que certamente precisava de mais tempo e de mais estrutura para realizar a montagem dos cenários com perfeição. Aliada aos desafios técnicos, a impossibilidade de maior modificação no apartamento, como instalação de pregos, pintura de

paredes, aplicação de papel de perde etc. limitou bastante as possibilidades criativas da equipe, cujo trabalho, sob meu consentimento e autorização, precisou distanciar-se cada vez da proposta inicial de estilização e seguir o caminho mais conservador e naturalista.

Faço, no entanto, uma ressalva importante, que constitui o principal êxito no trabalho de direção de arte, acrescentando ganho significativo à ambiguidade e às possibilidades narrativas na cena em que foi realizado, que diz respeito à caracterização de Losange. Já na pré-produção, havíamos chegado ao conceito de dualidade entre a apresentação da personagem dentro e fora da casa onde trabalha, como forma de representar as circunstâncias trabalhistas abusivas impostas por Regina à babá. Além das mudanças de figurino, decidimos que o cabelo da personagem estaria sempre preso dentro do apartamento, e solto nas cenas externas. As únicas duas exceções são a sequência 11, em que Losange discute com Regina em seu quarto, a qual, por ser uma cena noturna, retrata uma situação em que a personagem estaria preparando-se para dormir; e a sequência 13, em que Losange conversa com Cássio na varanda. A opção por caracterizá-la desta forma deve-se à ambiguidade presente nessa cena, já abordada anteriormente. Aqui, além das particularidades da *mise-en-scène*, da fotografia e do som apontarem uma situação de paranoia e desespero vivenciada por Maria Eugênia, acreditamos que o fato de Losange estar de cabelo solto, rindo e gritando de formas não usuais, poderia, também, intrigar o espectador atento, que perceberia neste detalhe uma possível indicação da interferência diegética do narrador, que, ao exagerar certos aspectos dramáticos, tenta convencer o espectador de que tudo é produto da imaginação atormentada de Maria Eugênia.

6.5 Edição e montagem

Desde a definição da decupagem, sabíamos que não haveria muitas possibilidades criativas para a montagem. Fosse porque a utilização de planos-sequência abertos na maioria das cenas, sem planos alternativos para a edição, dificultasse manipulações de ritmo; fosse porque interromper e intercalar os planos geraria fragmentação excessiva, capaz de prejudicar as intenções narrativas estabelecidas a partir do trabalho de fotografia e som, era improvável pensar que a montagem tomaria qualquer

rumo que extrapolasse muito a simples adição inteligente das sequências, com moderadas interferências nas durações dos planos e com possíveis modificações na ordem de uma ou outra cena.

De fato, a isso limitou-se a primeira versão do filme, que serviu para apontar as principais fraquezas e deficiências do filme como um todo. Embora tivéssemos lutado contra a fragmentação na montagem, ficou claro que a quase ausência de corte dentro das cenas acabou por torná-las blocos separados, que pouco ou nada conversavam quando justapostos para formar o filme. A fragmentação parecia ser o principal defeito do filme, e minha maior dificuldade nessa etapa foi superar o desapontamento para melhor compreender as origens daquele problema. Ainda que o roteiro técnico apontasse para essa fragmentação, já que os planos representavam um ponto de vista específico que quase nunca se movia, ressaltando numa ênfase acentuada nos efeitos de corte e de moldura, eu não havia previsto que justamente esse distanciamento, intencional do ponto de vista narrativo, poderia se tornar tão desagradável ao ponto de o filme falhar na tarefa básica de prender a atenção do espectador. Compreendendo que aquele erro era consequência direta de minhas escolhas como diretor, e sabendo que deveria assumi-lo e trabalhar para superá-lo na medida do possível, resolvi adicionar alguns segundos de tela preta entre algumas cenas, com o efeito de suavizar a transição muito brusca entre uma circunstância e outra na trama. Embora não totalmente satisfeito, pela minha incapacidade de lapidar melhor o filme, contento-me com essa escolha de montagem e exibo o filme para minha orientadora.

Sua avaliação serve de enorme consolo, elencando qualidades e potencialidades onde antes só parecia haver defeitos. A partir de seus argumentos, compreendo que, pelo medo de explorar a fragmentação que eu mesmo havia proposto através do filme, acabei tentando disfarça-la e adotando recursos que minavam os efeitos narrativos pretendidos. O estímulo em continuar a trabalhar a fragmentação como recurso proposital vem com uma indicação cinematográfica, o filme mexicano *Depois de Lúcia* (Michel Franco, 2012), onde a fotografia é, surpreendentemente, trabalhada de forma muito parecida à câmera-personagem que tentei utilizar em *Espiã*. Avaliando os méritos narrativos do filme indicado, que contribuíam para colocar o espectador dentro da história, como uma espécie de cúmplice dos terríveis acontecimentos mostrados, pude perceber que a fragmentação de *Depois de Lúcia*, em consequência da utilização de planos igualmente longos, em sequências quase completamente sem cortes,

era uma positiva e bem-sucedida surpresa, que muito contribuía para a manutenção de um crescente clima de angústia e suspense no espectador, que, impotente diante das longas e torturantes cenas, torna-se testemunha das fatais consequências dos atos dos personagens.

Seguindo o caminho ali encontrado, decido voltar ao material filmado a partir do zero, desde a fase de edição, refazendo a escolha dos planos definitivos juntamente com a leitura mais analítica do roteiro, com intenção de estudar possíveis modificações dramáticas e rítmicas para um corte mais refinado. Nesse exercício, percebo haver, na história, um elemento de redundância nas cenas em que Maria Eugênia olha para câmera, reafirmando desnecessariamente a presença já verificada do olhar da câmera-personagem. Penso, a partir daí, que a repetição dos mesmos elementos seja responsável pela intensificação negativa da fragmentação do filme, portanto decido suprimir os trechos em que a quarta parede é quebrada, também eliminando completamente a cena 7, por considerar que a ambiguidade em torno da cena 8 já estivesse suficientemente estabelecida a partir das referências de continuidade (a menina chega em casa de uniforme escolar) e dos discursos das personagens na sequência 9. Fica, também, de fora a cena final do roteiro, na qual tive a intenção de estabelecer uma certa cumplicidade entre as mentiras de Maria Eugênia e a câmera-personagem, de forma a confundir ainda mais o espectador, que a essa altura poderia estar inclinado a pensar que todo o filme não passou da imaginação fértil da menina. Julgando repetitiva essa ambiguidade, que já era verificável na sequência 13, quando Maria Eugênia sente-se ameaçada por uma suposta aliança entre Losange e Cássio, decido encerrar o filme com a misteriosa cena do banheiro, vazando os gritos agressivos de Losange por cima dos créditos finais.

O efeito inesperado desse encerramento, somente possível porque o técnico de som decidiu testar várias possibilidades para o som *em off* de Losange batendo na porta, conclui satisfatoriamente a atmosfera de suspense psicológico do filme. Já que não vemos Losange, temos apenas acesso ao barulho ouvido de dentro do banheiro por Maria Eugênia, que poderia muito bem ser apenas fruto do desespero e da paranoia vivenciados pela menina naquele momento. O questionamento que pauta o restante do filme — estaria a menina mentindo ou não? — recebe um inconclusivo des-

fecho: independentemente de quem estivesse dizendo a verdade, ao final somos entregues ao terror e ao sofrimento reais da mente de uma criança incapaz de compreender a gravidade daquilo que acontece ao seu redor.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar *Espiã* foi, de longe, o maior dos desafios que enfrentei na universidade. O longo processo vivido nessa empreitada — iniciado desde sua concepção, com os primeiros esboços do roteiro, passando pelas aulas de Pré-projeto e pela oportunidade que ali tive de definir mais precisamente o que este trabalho viria a ser, depois pela pré-produção, pelas filmagens, pela fase de edição e montagem, e, finalmente, pela escrita desta memória, certamente a mais demorada e árdua de todas as etapas envolvidas —, significou um doloroso porém importantíssimo caminho de aprendizado e amadurecimento. A tarefa de fazer este curta-metragem trouxe à tona duras e complexas circunstâncias, não somente nos âmbitos acadêmico e cinematográfico, mas, acima de tudo, no aspecto pessoal, que puseram à prova minhas crenças e inclinações individuais, minha autoconfiança, meu autocontrole, minha determinação e, até mesmo, minhas perspectivas profissionais em relação ao cinema.

Escolhi, no entanto, não abordar, até aqui, tais experiências no intuito de oferecer, mais do que uma reflexão sentimental e autocentrada, algo que possa proporcionar, como resultado de estudos tanto individuais quanto curriculares, contribuição mais significativa aos campos da teoria do cinema e da realização cinematográfica aqui explorados, além de fornecer material acadêmico que sirva de objeto de estudo para outros alunos que, porventura, pretendam pesquisar os mesmos temas ou, ainda, realizar um produto audiovisual seguindo percurso semelhante ao meu. Espero, assim, retribuir, na forma deste projeto, todo o aprendizado e crescimento que pude vivenciar na graduação, a despeito de todas as limitações e de todas as deficiências enfrentadas dentro do curso e de mim mesmo. Não tenho dúvidas de que os problemas e erros cometidos neste trabalho refletem tanto um quanto outro.

Espiã, no fim das contas, não saiu como o filme que eu esperava. Ainda tenho sinceras dúvidas de que os objetivos aqui traçados tenham sido, de fato, atingidos através da obra audiovisual. Tamanha constatação, feita não apenas posteriormente às filmagens, na mesa de edição, mas também simultaneamente a cada uma das fases da produção, proporcionou, além de frustração, ansiedade e insegurança, também valiosas lições sobre disciplina, esforço e autocrítica, as quais considero mais importantes do que o próprio sucesso do filme. Reavaliar a raiz dos defeitos e pontos-

fracos de *Espiã*, exercício que não se iniciou e que, seguramente, não se encerra junto com este trabalho, é a mais importante aula que me foi ensinada. Acredito, ademais, que o valor da realização deste curta-metragem encontra-se mais na experiência do trajeto que na contemplação do resultado. Posso, sem medo de pecar pelo excesso, afirmar que, mesmo tendo de reconhecer *Espiã* como um total fracasso (suposição que, contudo, não acredito ser verdadeira), jamais me arrependeria de ter-me disposto a fazê-lo. Apesar de todas as dificuldades envolvidas, quer no ofício de direção concretizado no filme, quer no percurso acadêmico sintetizado nesta memória escrita, sinto orgulho do meu trabalho, pois tenho a consciência de ter dedicado todas as minhas energias, tanto físicas quanto emocionais, na sua execução, e de ter feito o melhor que pude de acordo com as circunstâncias que se apresentaram.

Por fim, para além de minhas expectativas pessoais e de minhas próprias considerações em relação ao meu trabalho, tenho plena convicção de que o fazer cinematográfico não se limita nem se acaba com a realização de um único filme. Não sei se voltarei a dirigí-los, mas tenho a segurança de que somente terei correta ciência da validade e do mérito alcançados por este projeto a partir da sua exibição e do retorno do público, com cujo diálogo busquei, através de *Espiã*, estabelecer um debate crítico e bilateral sobre a própria natureza do discurso cinematográfico. Sendo assim, mais forte que a insegurança e o medo de exposição é a confiança na necessidade didática da avaliação construtiva a ser feita sobre a obra, a qual acredito ser fundamental no meu desenvolvimento como estudante, cineasta e, primordialmente, como indivíduo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. Tradução: Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Goés Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 3ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 1993. pp. 397–428.

BAZIN, André. *O que é cinema?* Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Prefácio e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 1ª edição Companhia de Bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GAUDREAULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução: Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Joven Faleiros. Revisão técnica e supervisão: Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. Verossímil e Motivação. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Tradução: Célia Neves Dourado. Petrópolis: Editora Vozes, 1972. pp. 7–34.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Caché. Direção: Michael Haneke. França: Les Films du Losange 2005, 117 min. Sonoro, colorido, 35mm.

Depois de Lúcia. Título original: Después de Lucía. Direção: Michel Franco. México: Pop Films, 2012. 103 min. Sonoro, colorido, digital.

Janela indiscreta. Título original: Rear Window. Direção: Alfred Hitchcock. EUA: Paramount Pictures, 1954. 112 min. Sonoro, colorido, 35mm.

ANEXOS

ESPIÃ

por

Matheus Sette

1ª versão:

de 16/4/2015 a 23/5/2015

matusette@gmail.com

+55 61 8263 6315

1.

SEQ. 1: EXT./DIA – COLÉGIO

Vemos, de não muito longe, a fachada do colégio de classe média alta. Dos poucos veículos ali na frente, destaca-se um carro mal estacionado, fora das vagas usuais. Na portaria, apenas um FUNCIONÁRIO que anda para lá e para cá, fazendo seu trabalho de guardar a entrada do edifício. De repente, surgem duas figuras que se encaminham para fora do prédio: trata-se de uma mulher adulta e uma menina, que veste uniforme escolar. À medida que se aproximam do portão, enxergamos a situação com mais clareza: REGINA (40) traz, meio à força, a filha MARIA EUGÊNIA (10) para a saída. Elas param perante o FUNCIONÁRIO, a quem REGINA mostra alguma coisa, e então o portão lhes é aberto. Apressada, REGINA volta a arrastar MARIA EUGÊNIA em direção ao carro mal estacionado. Sem muita paciência, ela acomoda a menina no banco de trás e atira a mochila no porta-malas. Em seguida, toma o banco de motorista, bate a porta e arranca o carro com velocidade.

CORTA PARA:

SEQ. 2: INT./DIA – APARTAMENTO – CORREDOR

MARIA EUGÊNIA passa correndo de um cômodo a outro tentando não ser vista. Aos poucos, ela revela o rosto parcialmente escondido pelo batente da porta, como se estivesse espreitando alguém. Esse alguém é LOSANGE (25), que está fazendo faxina no corredor. LOSANGE vai avançando com o serviço, e à medida que se aproxima do quarto onde está MARIA EUGÊNIA, a menina vai-se tornando menos visível, até se esconder por completo dentro do aposento. Finalmente, LOSANGE chega ao quarto e entra, trazendo consigo o material de limpeza. Instantes depois, ouvimos o grito de MARIA EUGÊNIA, seguido pelo susto de LOSANGE como reação. LOSANGE sai do quarto assustada, logo atrás vem a menina às gargalhadas.

MARIA EUGÊNIA: Calma, Losange!
Sou eu! É brincadeira!

LOSANGE (*ofegante*): Menina atentada, vai me matar do coração... Se tem tempo pra ficar de brincadeira... já deve ter terminado a lição de casa...

Há uma troca de olhares hostis que rapidamente se convertem em gracejo. MARIA EUGÊNIA vai abraçar LOSANGE. Muita intimidade entre as duas.

MARIA EUGÊNIA: Mais tarde eu termino... cansei de ficar sentada. (*dengosa*) Deixa eu brincar só mais um pouquinho?

LOSANGE: Eu deixar? Não sei de nada... Vou é fazer meu serviço, você que se acerte com a Dona Regina mais tarde.

MARIA EUGÊNIA fica emburrada, entra em seu quarto, logo ao lado, e fecha a porta. LOSANGE volta ao primeiro quarto.

Passado um certo tempo, LOSANGE sai trazendo o material de limpeza para o corredor. Ela escuta uma VOZ, que não é a de MARIA EUGÊNIA, vindo de dentro do aposento onde se meteu a menina:

VOZ (*o.s.*): Dessa vez, vou mostrar como que faz. Não pode deixar ela te ver, faz de conta que é invisível.

MARIA EUGÊNIA (*o.s.*): Mas não foi engraçado o susto que eu dei nela?

VOZ (*o.s.*): Lembra que você tá de castigo? Se ela contar pra mamãe, vai estragar a brincadeira.

LOSANGE bate à porta.

3.

LOSANGE: Maria Eugênia? Quem tá aí?

Não há resposta, ela abre a porta e entra no:

QUARTO DE MARIA EUGÊNIA

Há apenas MARIA EUGÊNIA ali dentro. LOSANGE vasculha desconfiada.

LOSANGE: Com quem cê tava falando?

MARIA EUGÊNIA: Com o meu amigo... a gente tá brincando de ficar invisível.

LOSANGE (*sarcástica*): É mesmo? E cadê ele?

MARIA EUGÊNIA: Tá escondido. Se for descoberto, acaba a graça.

LOSANGE encaminha-se para fora do quarto.

LOSANGE (*indo*): Sem enrolação, viu? Depois sua mãe reclama que eu não fico te olhando direito e sobra pra mim. Vai fazer sua lição, que quando ela chegar, não vai querer saber das suas maluquices.

LOSANGE sai. MARIA EUGÊNIA senta-se à escrivaninha a contragosto.

CORTA PARA:

SEQ. 3: INT./DIA — APARTAMENTO — COZINHA

LOSANGE lava louça na pia. Perto dela, numa mesa, MARIA EUGÊNIA está estudando. Vez ou outra, LOSANGE olha para trás para se certificar de que a menina está compenetrada.

4.

MARIA EUGÊNIA distrai-se da tarefa e pega LOSANGE olhando para ela.

MARIA EUGÊNIA: Losange, sabe simplificar fração?

LOSANGE: Fração? Até sou boa de conta, mas não sei disso, não. Seu irmão deve entender dessas coisas... Pede ele pra te ajudar.

MARIA EUGÊNIA (*chorosa*): O Cássio nunca me ensina...

LOSANGE: Então vai reclamar com a sua mãe...

MARIA EUGÊNIA levanta-se e vai ter com LOSANGE.

MARIA EUGÊNIA: (*soletrando*) Losan-ge. Sua mãe já foi pra Los Angeles?

LOSANGE: Pra onde?

MARIA EUGÊNIA: No Estados Unidos.

LOSANGE (*rindo*): Minha mãe nunca nem saiu do Mato Grosso, Magê...

MARIA EUGÊNIA: Então por que ela te chamou de "Losange"? Achei que seu nome era assim por causa de Los Angeles.

LOSANGE: Foi meu pai que deu meu nome. Minha mãe queria "Solange", mas ele tinha se embriagado antes, então quando foi me registrar saiu Losange. (*ri*) De onde cê tirou essa história de "Los Angeles"?

5.

MARIA EUGÊNIA: Sei lá...

LOSANGE acha graça e faz cafuné em MARIA EUGÊNIA.

LOSANGE: Cabecinha oca!

MARIA EUGÊNIA fica fazendo birra, andando de um lado ao outro na cozinha, inquieta.

MARIA EUGÊNIA: Não consigo mais fazer o dever! Deixa eu ver televisão!

LOSANGE: Não adianta fazer manha pra mim. Vai falar com o Cássio, vai! Diz que sua mãe mandou ele te ajudar.

MARIA EUGÊNIA, vencida, pega o livro didático e sai para o:

QUARTO DE CÁSSIO

A porta está entreaberta. Num canto do cômodo, Cássio (16) está sentado à escrivaninha mexendo no computador. Ele escuta música com fones de ouvido. O rosto de MARIA EUGÊNIA surge timidamente pela fresta da porta. Ela bate:

MARIA EUGÊNIA: Cássio? Tá aí?

Ele parece não ouvir. Ela empurra a porta apenas o suficiente para colocar a cabeça dentro do quarto.

MARIA EUGÊNIA (*gritando*): Ô Cássio!

O barulho de música cessa. Cássio encara a menina, impaciente.

CÁSSIO: Que é?

MARIA EUGÊNIA faz menção de entrar no quarto.

CÁSSIO: Te deixei entrar? O que você quer?

MARIA EUGÊNIA (*recuando*): Me ajuda no dever?

6.

CÁSSIO: Faz sozinha. É burra,
por acaso?

MARIA EUGÊNIA: Eu não consigo...
é de matemática.

CÁSSIO: Tô ocupado. Pede pra
mamãe mais tarde.

MARIA EUGÊNIA: Ela já mandou
pedir pra você.

CÁSSIO: Mentirosa... Ela teria me
ligado. Agora me deixa.

MARIA EUGÊNIA não se retira ainda, fica ali parada, como que
esperando o irmão mudar de ideia.

CÁSSIO: Anda, fecha a porta!

MARIA EUGÊNIA resigna-se, bate a porta com força e sai pelo:

CORREDOR

Desanimada, MARIA EUGÊNIA atravessa o corredor. Ao passar pelo
próprio quarto, cuja porta está entreaberta, detém-se e fica
olhando para o seu interior uns instantes, como se
reconhecesse alguém ali. Ela sorri e sai, peralta.

CORTA PARA:

SEQ. 4: INT./NOITE — APARTAMENTO — SALA

LOSANGE está sentada no sofá de frente para a televisão. Ao
mesmo tempo em que presta atenção ao programa, ela pega roupas
sujas de uma bacia e separa as claras das escuras em cestos
diferentes. De repente, toca o interfone. Ela vai atender.

Sem ser vista, MARIA EUGÊNIA escuta a conversa:

LOSANGE: Pronto? (*falando mais
baixo*) Sou eu. Agora eu não
posso, os meninos estão em
casa, a mãe ainda não chegou.
Daqui uma meia horinha eu vou.

7.

LOSANGE volta para seus afazeres. MARIA EUGÊNIA espera um momento e vai sentar-se no sofá perto da moça.

LOSANGE: Já terminou tudo?

MARIA EUGÊNIA balança a cabeça positivamente.

LOSANGE: Já que você ficou
quietinha hoje, vou te fazer um
agrado quando terminar aqui.
Que tal, vitamina de banana ou
milkshake de chocolate?

MARIA EUGÊNIA: De morango.

LOSANGE, rindo-se, junta um dos cestos de roupas e retira-se.

CORTA PARA:

SEQ. 5: EXT./NOITE — PRAÇA

A praça fica de frente para o mesmo edifício do apartamento.
De sua janela, MARIA EUGÊNIA observa a cena lá embaixo:

Ela vê LOSANGE sentada num banco da praça acompanhada de um
RAPAZ (20). Sob a luz amarelada do poste, os dois fumam
cigarros, conversam, dão risadas. O RAPAZ passa o braço ao
redor de LOSANGE, ela deita a cabeça no ombro dele. Eles se
beijam, tocam-se com ternura. Clima de romance.

CORTA PARA:

SEQ. 6: EXT./DIA — QUADRA DE ESPORTES

Está acontecendo uma aula de educação física. Várias crianças,
alegre e desordenadamente, brincam e jogam espalhadas por toda
a quadra.

Vemos, de não muito longe, MARIA EUGÊNIA isolada nas
arquibancadas. Ela é a única que aparenta não se divertir,
assistindo às demais crianças com apatia e frustração.

CORTA PARA:

SEQ. 7: INT./DIA – APARTAMENTO – QUARTO DE LOSANGE

Observamos do lado de fora do quarto. LOSANGE está transando com o mesmo RAPAÇ de antes. Vindo da área de serviço, ouvimos o som da máquina lavar, que trabalha a toda potência, chacoalhando e fazendo muito barulho.

CORTA PARA:

SEQ. 8: INT./DIA – APARTAMENTO – ÁREA DE SERVIÇO

LOSANGE estende as roupas no varal. Pela entrada dos fundos, chega MARIA EUGÊNIA, vestindo uniforme escolar. Ela atravessa a área de serviço sem dar atenção a LOSANGE, que estranha sua atitude.

LOSANGE (*grita*): Tá tudo bem,
Magê?

Ela não responde. LOSANGE vai atrás dela pelo:

CORREDOR

Ao perceber LOSANGE vindo, MARIA EUGÊNIA anda mais depressa em direção ao seu quarto, entra e tenta trancar-se, porém LOSANGE segura a porta antes que ela consiga fechá-la.

LOSANGE (*fazendo esforço*): Quê
que aconteceu?

MARIA EUGÊNIA (*o.s.*): Vai
embora!

LOSANGE passa a perna pela fresta da porta e, aos poucos, força passagem para dentro do:

QUARTO DE MARIA EUGÊNIA

MARIA EUGÊNIA se afasta, furiosa.

LOSANGE (*em tom meigo*): Tá
chateada comigo, meu bem? Quê
que eu te fiz?

MARIA EUGÊNIA: Sai do meu
quarto!

9.

LOSANGE (*perdendo a paciência*):
Não precisa ser mal educada!

MARIA EUGÊNIA tenta empurrar LOSANGE na direção da porta. Na tentativa de desvencilhar-se da menina, LOSANGE acaba por derrubá-la. MARIA EUGÊNIA cai e choca-se contra a mobília, desatando a chorar.

MARIA EUGÊNIA (*chorando*): Vou contar pra minha mãe o que você fez.

LOSANGE: Desculpa... foi você que me empurrou primeiro...

MARIA EUGÊNIA (*interrompe*): Não é disso que eu tô falando. Eu sei, tá? Você acha que ninguém te viu levando o moço pro seu quarto?

LOSANGE olha a menina com revolta, como se tivesse algo a dizer, porém consegue apenas gaguejar. Por fim, indignada, desiste e retira-se do quarto em silêncio.

CORTA PARA:

SEQ. 9: INT./NOITE – APARTAMENTO – SALA

REGINA, CÁSSIO E MARIA EUGÊNIA estão jantando. LOSANGE vem da cozinha de vez em quando, trazendo, aos poucos, travessas com comida para servir a mesa. Mesmo séria, ela não consegue esconder o nervosismo. Ao terminar o serviço, ela permanece ao lado da mesa encarando REGINA, que percebe sua presença.

REGINA: Algum problema, Losange?

LOSANGE: Tem sim, Dona Regina.
(*para Maria Eugênia*) Conta pra ela qual é o problema.

MARIA EUGÊNIA: A Losange trouxe um moço pro quarto dela hoje.

REGINA: Como assim?

MARIA EUGÊNIA: Ela tava com um moço na cama...

REGINA (*interrompe*): Chega!
(*para Losange*) Do que ela tá falando?

LOSANGE: Sua filha tá me acusando, Dona Regina. A senhora acredita nela? Ela é mentirosa!

MARIA EUGÊNIA: Não sou!

LOSANGE: O Cássio tava aqui à tarde, Dona Regina, pergunta pra ele. (*para Cássio*) É verdade, Cássio? Você me viu trazendo alguém pra casa hoje?

MARIA EUGÊNIA (*interrompe*): Não foi de tarde, foi de manhã!

REGINA: Que história é essa, Maria Eugênia? Como você sabe, se tava na aula de manhã?

MARIA EUGÊNIA cala-se. REGINA continua encarando a filha, esperando sua resposta.

LOSANGE (*segurando choro*): Tá vendo, Dona Regina? Eu não sei o que eu fiz pra essa menina vir me acusar assim... Eu trabalho aqui desde que o seu Clóvis era vivo, tenho muita consideração pela sua família, mas dessa vez... Se ela não se desculpar, eu vou ter que pedir minhas contas...

11.

REGINA: Calma, Losange... (*para Maria Eugênia*) Meu Deus, Maria Eugênia! Por que você faz essas coisas? Anda, pede desculpas pra Losange.

MARIA EUGÊNIA também segura o choro sem dizer nada.

REGINA (*sacudindo Maria Eugênia pelos ombros*): Pede desculpas! Estou mandando!

MARIA EUGÊNIA não consegue mais conter as lágrimas. REGINA continua a pressioná-la.

MARIA EUGÊNIA (*berrando*):
Desculpa!

MARIA EUGÊNIA, aos prantos, levanta-se e foge pelo corredor.

CORTA PARA:

SEQ. 10: INT./DIA – APARTAMENTO – QUARTO DE MARIA EUGÊNIA

MARIA EUGÊNIA está estudando quieta. Ouvimos alguém bater à porta.

MARIA EUGÊNIA: Quem é?

CÁSSIO (*o.s.*): Sou eu. A Losange não tá aqui, ela foi na padaria.

CÁSSIO entra e se aproxima dela.

CÁSSIO: A mamãe disse que você tava com dificuldade em matemática. Me mostra o dever, que eu vou te ensinar.

MARIA EUGÊNIA mostra no caderno, Cássio lhe ensina a lição.

CÁSSIO: Por que você inventou aquilo sobre a Losange?

MARIA EUGÊNIA: Eu não inventei.
Era verdade.

CÁSSIO: Como você ia saber, se
tava na escola? Quem te contou?

MARIA EUGÊNIA continua a fazer o dever, sem responder.

CÁSSIO: Mentirosa. Você não
fala porque sabe que ninguém
vai acreditar.

MARIA EUGÊNIA: Não sou
mentirosa, tá? Eu vi...

CÁSSIO: Viu o quê, então?

MARIA EUGÊNIA: A Losange na
cama com um moço.

CÁSSIO: Que moço? Fazendo o
quê?

MARIA EUGÊNIA: Não sei... fazendo
“aquilo”.

CÁSSIO: “Aquilo” o quê?

MARIA EUGÊNIA: Deixa pra lá. A
mamãe mando eu esquecer isso...

CÁSSIO: Eu acredito em você.
Pode falar pra mim.

MARIA EUGÊNIA cochicha algo no ouvido de CÁSSIO.

CÁSSIO: Como era? Me mostra.

MARIA EUGÊNIA: Não quero!

CÁSSIO: Se você não me mostrar,
não vou poder convencer a mamãe
a acreditar em você...

MARIA EUGÊNIA a princípio hesita, mas depois simula o que
CÁSSIO pediu.

13.

CÁSSIO: Faz de conta que eu sou o moço e você é a Losange...

MARIA EUGÊNIA afasta-se de CÁSSIO e foge do quarto.

CORTA PARA:

SEQ. 11: INT./NOITE – APARTAMENTO – COZINHA

As luzes estão apagadas. MARIA EUGÊNIA entra sem acendê-las, abre a geladeira e pega alguma coisa para beber. Ela escuta vozes vindo dos fundos e as segue em direção à:

ÁREA DE SERVIÇO

REGINA e LOSANGE estão discutindo. MARIA EUGÊNIA se esconde para ouvir a conversa das duas.

REGINA: Escuta, não estou te acusando de nada. Só estou dizendo que não quero que você deixe ninguém entrar aqui sem eu saber, muito menos alguém desconhecido.

LOSANGE: A senhora acreditou no que a menina disse? Eu tava sozinha aqui, fazendo meu serviço...

REGINA (*interrompe*): Olha, Losange, não quero mais saber dessa história. Só estou avisando pra não ter dúvida daqui pra frente.

LOSANGE: Tudo bem, Dona Regina. Eu nunca que ia abrir a porta da minha casa pra alguém desconhecido.

REGINA: *Minha* casa, Losange. Não importa se é desconhecido ou não. Aqui só entra visita quando eu estiver presente, entendido?

LOSANGE: Sim, senhora. Eu só quis dizer que eu também moro aqui e me preocupo com a segurança da casa, que nem a senhora...

REGINA (*interrompe*): Não vamos confundir as coisas, Losange. Precisamos ter limites aqui dentro, certo? Quando te contratei, deixei claro que você dormiria aqui no quartinho pra facilitar o seu trabalho. Como um favor. É uma regalia que a gente te dá. Seus assuntos particulares são da porta pra fora, tá bom?

LOSANGE: Mas, Dona Regina, eu nunca trouxe ninguém pra dentro de casa, a senhora sabe...

REGINA (*interrompe*): Eu sei. E quero que continue assim, entendido?

LOSANGE: Sim, senhora.

REGINA retira-se. MARIA EUGÊNIA tenta ir embora sem ser vista, mas a mãe a descobre.

REGINA: Tá fazendo o quê fora do seu quarto? Escutando minha conversa com a Losange?

MARIA EUGÊNIA: Eu queria te contar uma coisa...

15.

REGINA (*impaciente*): Fala logo.

MARIA EUGÊNIA não consegue dizer. A demora deixa a mãe ainda mais impaciente. Por fim, a menina desiste e sai pela cozinha.

CORTA PARA:

SEQ. 12: INT./DIA – APARTAMENTO – COZINHA

LOSANGE está cozinhando. MARIA EUGÊNIA entra sem se fazer notar, para próxima a LOSANGE e a observa em silêncio. Instantes depois, LOSANGE percebe a menina e indigna-se.

LOSANGE (*com raiva*): Quê que você quer aqui? Sua mãe te pôs de castigo, volta já pro seu quarto!

MARIA EUGÊNIA a abraça de repente.

MARIA EUGÊNIA (*chorando*): Me desculpa?

LOSANGE fica sem saber o que fazer.

MARIA EUGÊNIA: Não me odeia, por favor!

LOSANGE (*tom de voz mais brando*): Eu? Foi você que caçou briga comigo.

MARIA EUGÊNIA: Não vou falar mais nada, eu juro.

LOSANGE: Sua mãe podia ter me colocado na rua, viu? Você precisa tomar jeito, menina. Você é uma criança, não sabe como é o mundo. Tem muita coisa que você não entende ainda.

MARIA EUGÊNIA: Eu não quero que você vá embora nunca.

16.

MARIA EUGÊNIA não solta do abraço. LOSANGE, meio sem jeito, cede ao carinho da menina.

LOSANGE (*severa*): Promete pra mim que nunca mais vai fazer isso, então.

MARIA EUGÊNIA: Prometo.

LOSANGE: Se não fosse eu aqui nessa casa, quem ia levar a sério essas suas bobagens, né?

Elas se separam. LOSANGE volta para o fogão. MARIA EUGÊNIA fica ali perto dela, como se esperasse alguma coisa.

LOSANGE: Que foi?

MARIA EUGÊNIA faz menção de dizer algo, mas no mesmo instante CÁSSIO entra na cozinha. MARIA EUGÊNIA foge, deixando LOSANGE confusa.

CORTA PARA:

SEQ. 13: INT./DIA — APARTAMENTO — SALA/VARANDA

MARIA EUGÊNIA senta no sofá e liga a televisão.

Ela escuta vozes vindo do lado de fora e vê LOSANGE conversando com CÁSSIO na varanda contígua à sala, mas não consegue entender o que eles dizem. Eles parecem ter uma conversa descontraída.

MARIA EUGÊNIA fica apreensiva.

CÁSSIO nota a presença dela e chama a atenção de LOSANGE. Ambos encaminham-se em direção à sala. MARIA EUGÊNIA corre muito assustada para o:

BANHEIRO

Ela entra e tranca a porta. Instantes depois, ouve uma batida.

LOSANGE (*o.s.*): Abre a porta, Magê!

17.

Amedrontada, MARIA EUGÊNIA entra no box do chuveiro, agacha-se, fecha os olhos e tapa os ouvidos.

LOSANGE continua a bater à porta e a chamar pela menina.

CORTA PARA:

SEQ. 14: EXT./DIA — PARQUINHO DE AREIA

Vemos, de não muito longe, MARIA EUGÊNIA sentada num dos assentos do balanço. A menina embala o brinquedo debilmente. De repente, ela olha em nossa direção, como se reconhecesse alguém, e então, sorrindo, levanta-se e se aproxima.

FIM.

ROTEIRO TÉCNICO DO CURTA-METRAGEM “ESPIÃ”

Diretor: Matheus Sette

Total de planos: 25

Tempo estimado: 20 minutos

SEQUÊNCIA 1: *Rápida introdução, de cuja relação com a cena posterior podemos depreender que Maria Eugênia está de castigo por causa de problemas escolares.*

CENA 1: EXT./DIA - COLÉGIO

1. Plano geral, fixo no tripé, $\frac{3}{4}$ frontal, normal. Câmera não muito distante filma a fachada do edifício. Pouca ou nenhuma movimentação, é horário de aula. Em primeiro plano, vemos alguns carros no estacionamento, um deles particularmente destacado, pois estacionado fora das vagas: é o carro de Regina. Em segundo plano, em foco, FUNCIONÁRIO vigia os portões. Pouco depois, emergindo do interior do prédio, vemos REGINA, que traz consigo MARIA EUGÊNIA, quase à força. Elas chegam à saída e REGINA entrega um bilhete a FUNCIONÁRIO, que abre os portões e libera a passagem. REGINA vai até o seu carro, joga a mochila da filha no porta-malas e acomoda a menina no banco traseiro. Em seguida, toma o banco do motorista e arranca o carro com velocidade.

SEQUÊNCIA 2: *Apresentação das personagens principais, Maria Eugênia e Losange, e da relação entre as duas. Entendemos que Maria Eugênia está de castigo. Estabelecimento do mistério em torno da “voz”: há alguém espreitando Losange?*

CENA 2A: INT./DIA - APARTAMENTO - CORREDOR

2. Plano de conjunto, fixo no tripé, frontal, normal. Vemos o corredor em ângulo aberto. Ouvimos o som de LOSANGE passando aspirador na sala. Aos poucos, o som se aproxima e LOSANGE entra em quadro, em primeiro plano. MARIA EUGÊNIA está escondida no corredor, em segundo plano, espreitando LOSANGE enquanto ela vai avançando com o serviço em direção ao corredor. À medida que LOSANGE se aproxima dela, MARIA EUGÊNIA vai se tornando menos visível, até desaparecer. Finalmente, LOSANGE chega ao corredor e entra no quarto de Regina, fora de quadro, para limpar. Instantes depois, ouvimos o grito de MARIA EUGÊNIA, seguido pelo susto de LOSANGE como reação. LO-

SANGE sai do quarto assustada. MARIA EUGÊNIA, às gargalhadas, vem atrás dela. LOSANGE, ofegante, para escorada na parede próxima ao banheiro.

3. Plano americano, fixo no tripé, $\frac{3}{4}$ frontal, normal. LOSANGE sai do quarto assustada. MARIA EUGÊNIA, às gargalhadas, vem atrás dela. LOSANGE, ofegante, para escorada na parede próxima ao banheiro. Diálogo entre as duas. MARIA EUGÊNIA, emburrada, entra em seu quarto e fecha a porta. LOSANGE volta ao quarto de Regina.

CENA 2B: INT./DIA - APARTAMENTO - QUARTO DE MARIA EUGÊNIA

4. Plano médio, fixo no tripé, $\frac{3}{4}$ de nuca, normal. Elipse de tempo. A câmera filma do corredor para dentro do quarto. A porta está fechada. LOSANGE sai do quarto de Regina trazendo o aspirador. Ouvimos o diálogo entre MARIA EUGÊNIA e uma voz desconhecida vindo de dentro de seu quarto. LOSANGE escuta e para próxima à porta, depois bate. Sem respostas, ela entra no quarto. Diálogo entre as duas. LOSANGE sai do quarto e MARIA EUGÊNIA senta-se à escrivaninha a contragosto.

SEQUÊNCIA 3: Maria Eugênia não consegue fazer o dever de casa, Losange sugere que peça ajuda ao irmão. Somos apresentados a Cássio e temos uma primeira impressão da relação problemática ente ele e Maria Eugênia.

CENA 3A: INT./DIA - APARTAMENTO - COZINHA

5. Plano de conjunto, fixo no tripé, frontal, normal. LOSANGE lava louça na pia. Perto dela, numa mesa, MARIA EUGÊNIA está estudando. LOSANGE olha pra trás, de vez em quando, para se certificar de que MARIA EUGÊNIA está compenetrada. MARIA EUGÊNIA se distrai e flagra um desses olhares de LOSANGE. Diálogo entre as duas. MARIA EUGÊNIA se levanta e vai até LOSANGE. Diálogo novamente, desta vez MARIA EUGÊNIA não para quieta, está entediada. Depois que MARIA EUGÊNIA fala sobre o nome de LOSANGE, esta acha graça e faz cafuné na criança. MARIA EUGÊNIA fica fazendo birra perto de LOSANGE, andando de um lado ao outro da cozinha enquanto ela cuida da louça. LOSANGE a manda falar com o irmão. MARIA EUGÊNIA pega o livro didático com afetação e sai da cozinha.

CENA 3B: INT./DIA - APARTAMENTO - QUARTO DE CÁSSIO/CORREDOR

6. Plano americano, fixo no tripé, $\frac{3}{4}$ de nuca, normal. A câmera está no corredor e filma o quarto de um ângulo a partir do qual mal podemos ver o seu interior. A porta está entreaberta. MARIA EUGÊNIA coloca o rosto timidamente pela fresta da porta e chama o

irmão. CÁSSIO levanta-se e vai até a porta, fazendo MARIA EUGÊNIA recuar. Ele mantém a porta quase fechada, deixando apenas o torso para fora enquanto fala com MARIA EUGÊNIA. Diálogo entre os dois. CÁSSIO volta para o interior do quarto, deixando a porta entreaberta. MARIA EUGÊNIA não sai imediatamente, fica ali parada como que esperando o irmão mudar de ideia. CÁSSIO, fora de quadro, a manda sair e fechar a porta. MARIA EUGÊNIA desiste e bate a porta, resignada. Ao sair, para um instante e olha em direção ao seu próprio quarto.

7. Plano médio, fixo no tripé, $\frac{3}{4}$ frontal, normal. Câmera subjetiva filma MARIA EUGÊNIA no corredor a partir do seu próprio quarto. Ela olha diretamente na lente por alguns instantes, como se reconhecesse alguém ali. Por fim, ela dá um sorriso e sai correndo.

SEQUÊNCIA 4: Maria Eugênia ouve, escondida, a conversa de Losange ao celular. Percebemos tanto a desconfiança de Maria Eugênia, quanto a suspeita vontade de Losange de agradar a menina. Início do suspense.

CENA 4: INT./NOITE - APARTAMENTO - SALA

8. Plano de conjunto, fixo no tripé, $\frac{3}{4}$ frontal, normal. Câmera filma do corredor, como se alguém estivesse olhando. LOSANGE está sentada no sofá vendo televisão enquanto separa, de um cesto, as roupas escuras das claras. MARIA EUGÊNIA aparece em primeiro plano vindo do corredor para a sala. De repente, ouve-se um toque de celular. LOSANGE atende a chamada e vai para o canto da sala. MARIA EUGÊNIA fica ali escondida, escutando a conversa. LOSANGE desliga o telefone e volta para seus afazeres. MARIA EUGÊNIA, desconfiada, espera um momento e vai sentar-se no sofá perto de LOSANGE. Diálogo entre as duas. LOSANGE junta as roupas e sai da sala em direção à cozinha.

SEQUÊNCIA 5: Ficamos sabendo, junto com Maria Eugênia, que Losange se encontra com um rapaz para namorar escondido. Suspeita.

CENA 5: EXT./NOITE - APARTAMENTO - PRAÇA

9. Plano geral, fixo no tripé, frontal, plongée. Câmera filma a praça desde a varanda do apartamento. LOSANGE está sentada num dos bancos da praça, acompanhada por um RAPAÇ. Os dois estão namorando. Em primeiro plano, MARIA EUGÊNIA entra em quadro e fica observando os dois. Vemos apenas a sua nuca.

SEQUÊNCIA 6: *Os fatos da noite anterior estão atormentando Maria Eugênia. Sabemos que, por estar no colégio, ela não pode ter visto o que ocorre na cena seguinte.*

CENA 6: EXT./DIA - COLÉGIO - QUADRA DE ESPORTES

10. Plano geral, fixo no tripé, ¾ frontal, normal. Câmera do outro lado da quadra. Está havendo uma aula de educação física, várias crianças espalhadas pela quadra. Não vemos seus rostos. MARIA EUGÊNIA, isolada nas arquibancadas, parece apática e ensimesmada.

SEQUÊNCIA 7: *Na mesma manhã, alguém parece espiar Losange. Não fica claro se isto está realmente acontecendo ou se faz parte da imaginação de Maria Eugênia.*

CENA 7: INT./DIA - APARTAMENTO - QUARTO DE LOSANGE

11. Plano de conjunto, fixo no tripé, ¾ frontal, normal. A câmera filma o quarto de fora, desde a área de serviço, como se alguém estivesse espiando. A porta está entreaberta, ocultando a maior parte do interior do quarto. Pela fresta, vemos o que parece ser LOSANGE fazendo sexo com o RAPAÇ. Pouco de seus corpos está visível. Da área de serviço vem o barulho da máquina de lavar roupas trabalhando.

SEQUÊNCIA 8: *Maria Eugênia acusa Losange. Não sabemos quem está falando a verdade, mas desconfiamos de como Maria Eugênia teria ficado sabendo do que houve na cena anterior. Presenciamos a quebra de confiança entre as duas. Estabelecimento do conflito.*

CENA 8A: INT./DIA - APARTAMENTO - ÁREA DE SERVIÇO

12. Plano americano, tripé, lateral, normal, com panorâmica para: plano médio, frontal. LOSANGE estende roupas no varal. Ouvimos a porta da sala se abrindo. LOSANGE olha na mesma direção e saúda MARIA EUGÊNIA, fora de quadro, que acabou de chegar em casa. A câmera faz uma panorâmica para enquadrar MARIA EUGÊNIA, que está passando pela porta da cozinha. Com a cara fechada, ela olha para LOSANGE, fora de quadro, sem dizer nada. Ouvimos LOSANGE chamando por ela mais uma vez. MARIA EUGÊNIA não responde, apenas segue para seu quarto, saindo de cena. Entrando novamente em quadro, LOSANGE estranha sua atitude e vai atrás dela.

CENA 8B: INT./DIA - APARTAMENTO - CORREDOR/QUARTO DE MARIA EUGÊNIA

13. Plano médio, fixo no tripé, perfil, normal. De dentro do quarto, vemos MARIA EUGÊNIA empurrando a porta para impedir LOSANGE de entrar. LOSANGE finalmente consegue

passar e entra de vez no quarto. MARIA EUGÊNIA, furiosa, se afasta dela. Diálogo entre as duas. MARIA EUGÊNIA tenta expulsar LOSANGE, que se recusa a sair. Ela então começa a empurrá-la em direção à porta. Na tentativa de desvencilhar-se da menina, LOSANGE acaba por derrubá-la. MARIA EUGÊNIA cai para trás e se choca contra a mobília, desatando a chorar. LOSANGE tenta se desculpar, mas MARIA EUGÊNIA faz uma acusação. LOSANGE fica alguns instantes parada, olhando a menina com revolta, como se tivesse algo a dizer, mas não consegue falar nada. Por fim, desiste e retira-se do quarto em completo silêncio.

SEQUÊNCIA 9: Somos apresentados propriamente a Regina. Losange tenta virar o jogo ao fazer a denúncia antes de Maria Eugênia. Mais uma vez, não sabemos quem está dizendo a verdade. Intensificação do conflito.

CENA 9: INT./NOITE - APARTAMENTO - SALA

14. Plano de conjunto, fixo no tripé, $\frac{3}{4}$ frontal, normal. REGINA, CÁSSIO E MARIA EUGÊNIA estão jantando. CÁSSIO está de costas para nós, REGINA à sua esquerda, de frente para a câmera, e MARIA EUGÊNIA à esquerda da mãe, oposta ao irmão. Todos estão calados, há um ar severo. LOSANGE surge vindo da cozinha, ela traz consigo uma travessa com comida e a serve à mesa. Feito isso, permanece ao lado da mesa, à direita de REGINA, encarando-a. REGINA percebe sua presença. Ocorre a acusação de LOSANGE. À ordem de REGINA, MARIA EUGÊNIA pede desculpas a LOSANGE e, aos prantos, levanta-se da mesa depressa, correndo para o seu quarto.
15. Plano americano, fixo no tripé, frontal, normal. *Idem.* Câmera enquadra LOSANGE e CÁSSIO.
16. Plano americano, fixo no tripé, frontal, normal. *Idem.* Câmera enquadra REGINA e MARIA EUGÊNIA.

SEQUÊNCIA 10: Presenciamos o que parece ser uma tentativa de abuso sexual. Embora não seja possível ter certeza, vemos o bastante para ter sérias desconfiças sobre Cássio.

CENA 10: INT./DIA - APARTAMENTO - QUARTO DE MARIA EUGÊNIA

17. Plano de conjunto, fixo no tripé, $\frac{3}{4}$ de nuca, normal. Câmera filma o interior do quarto a partir do corredor. A porta está aberta. MARIA EUGÊNIA está estudando quieta na escrivaninha. Instantes depois, CÁSSIO surge em primeiro plano, para na entrada do quar-

to, bate na porta aberta e entra, aproximando-se de MARIA EUGÊNIA. Diálogo entre os dois, ele se oferece para ajudá-la no dever de casa. CÁSSIO pergunta sobre a briga com Losange. Ele chantageia MARIA EUGÊNIA a lhe mostrar o que viu Losange fazer com o rapaz. A princípio ela hesita, depois aceita. Nesse instante, a câmera faz uma leve panorâmica, de modo a enquadrá-los e a filmar a entrada do corredor. Ficamos apenas ouvindo as vozes dos dois. De repente, escutamos MARIA EUGÊNIA repelir CÁSSIO com força e, entrando em quadro, sair correndo do quarto em direção à sala.

SEQUÊNCIA 11: *Independente de estar dizendo a verdade ou não, Maria Eugênia é levada a refletir sobre o impacto dos últimos acontecimentos na vida de Losange.*

CENA 11A: INT./NOITE - APARTAMENTO - COZINHA

18. Plano de conjunto, fixo no tripé, ¾ de nuca, normal. A câmera filma a partir da entrada da cozinha, as luzes estão apagadas. Ao fundo, vemos a área de serviço, iluminada pelas luzes do quarto de Losange. Ouvimos as vozes de REGINA e LOSANGE vindo desta direção. MARIA EUGÊNIA entra na cozinha na ponta dos pés. Ela abre a geladeira para pegar alguma coisa, mas logo ouve a conversa vindo do quarto de Losange e se aproxima da entrada da área de serviço. Ela para ali, escondida, para escutá-las melhor. Ouvimos todo o diálogo entre REGINA e LOSANGE sem, no entanto, vê-las. Ao fim, REGINA retira-se, voltando em direção à cozinha. MARIA EUGÊNIA tenta ir embora sem ser vista, mas é flagrada pela mãe antes de deixar o cômodo. REGINA vem até ela, acende a luz e a interroga. Inicialmente, MARIA EUGÊNIA parece querer dizer algo, mas sob a insistência de REGINA, ela desiste. Impaciente, REGINA a manda de volta para o quarto, a filha obedece e sai da cozinha.

CENA 11B: INT./NOITE - APARTAMENTO - ÁREA DE SERVIÇO

19. Plano americano, fixo no tripé, ¾ de nuca, leve contra-plongée. REGINA e LOSANGE estão discutindo na entrada do quarto. Ao fim da conversa, REGINA retira-se, vindo na direção da cozinha.

SEQUÊNCIA 12: *Maria Eugênia e Losange parecem fazer as pazes. Mesmo assim, não fica claro qual das duas está fazendo concessões à outra. Resolução do conflito?*

CENA 12: INT./DIA - APARTAMENTO - COZINHA

20. Plano médio, tripé, perfil, normal, com panorâmica para: plano de conjunto, frontal. LOSANGE está cozinhando. A câmera faz uma leve panorâmica para enquadrar a entrada da cozinha, de onde surge MARIA EUGÊNIA, que entra sem se fazer notar e para próxima de LOSANGE, observando-a em silêncio, a câmera a acompanhando de volta até LOSANGE. Ela logo percebe a presença da menina e fica incomodada, mas MARIA EUGÊNIA lhe dá um abraço inesperadamente, pedindo desculpas. LOSANGE fica sem saber o que fazer. Diálogo entre as duas, sem que MARIA EUGÊNIA se solte de LOSANGE completamente. Meio sem jeito, LOSANGE cede ao carinho da menina e as duas fazem as pazes. Elas se separam. LOSANGE volta para ao fogão. MARIA EUGÊNIA não vai embora ainda, como se esperasse alguma coisa. Ela faz menção de dizer algo. Nesse mesmo instante, a câmera faz uma panorâmica para, novamente, enquadrar a entrada da cozinha. CÁSSIO entra e vem se aproximando delas, a câmera acompanhando. MARIA EUGÊNIA sai de quadro correndo. LOSANGE olha para CÁSSIO, confusa.

SEQUÊNCIA 13: Maria Eugênia desconfia que Losange seja cúmplice de Cássio e se desespera. Não podemos dizer se ela tem razão ou se trata-se de pura paranoia, pois tanto desconfiamos de Cássio quanto de Maria Eugênia. Confusão.

CENA 13A: INT./DIA - APARTAMENTO - SALA/VARANDA

21. Plano de conjunto, fixo no tripé, lateral, normal. Em primeiro plano, MARIA EUGÊNIA chega à sala, senta no sofá e liga a televisão. Ao fundo, através da cortina da sala, vemos LOSANGE e CÁSSIO conversando na varanda. Não ouvimos o que eles dizem. A princípio, MARIA EUGÊNIA não nota a presença deles. Uma risada alta de LOSANGE faz MARIA EUGÊNIA percebê-los. Ela fica apreensiva, mas não sai do lugar. CÁSSIO olha na direção da sala, vê a irmã e chama a atenção de LOSANGE. Ambos começam a vir na direção da sala. Nesse instante, MARIA EUGÊNIA levanta-se, assustada, e sai correndo para o corredor, LOSANGE vem atrás dela.

CENA 13B: INT./DIA - APARTAMENTO - BANHEIRO

22. Plano médio, fixo no tripé, frontal, normal. A câmera está dentro do banheiro apontada para o corredor. MARIA EUGÊNIA vem chegando, LOSANGE logo atrás dela. MARIA EUGÊNIA consegue entrar no banheiro e trancar a porta antes de LOSANGE chegar. Instantes depois, ouvimos batidas na porta. LOSANGE chama a menina algumas vezes. Amedrontada, MARIA EUGÊNIA agacha dentro no box do chuveiro, fecha os olhos e tapa

os ouvidos, a câmera faz uma panorâmica para acompanhar seu movimento. Continuamos a ouvir LOSANGE batendo à porta e chamando por MARIA EUGÊNIA. Ela continua encolhida no box, sem reação.

SEQUÊNCIA 14: *O mistério não é solucionado. Seu alheamento é simplesmente apatia, ou continua ela atormentada pelos problemas de antes? Isto não é um desfecho, mas uma abertura para várias interpretações.*

CENA 14: EXT./DIA - PARQUINHO DE AREIA

23. Plano geral, fixo no tripé, ¾ frontal, normal. A câmera está fora do parquinho. Não há ninguém por perto, exceto por MARIA EUGÊNIA, que está sentada num dos assentos do balanço. Ela embala o brinquedo de forma apática, está distraída. Fica assim por alguns instantes, até finalmente levantar o olhar e notar a presença de alguém familiar, na mesma direção da câmera. Ela se mantém olhando para a lente alguns segundos, e então, sorrindo, levanta-se e vem nessa mesma direção.

FIM.